Das Drama: Von Voltaire zu Lessing. 2. aufl. hrsg. von dr. Ludwig ...

Bruno Busse

ünfmalige Lohnerhöhung für Buchdrucker
Buchbinder allein im letzten halben Jahre
gleichzeitige weitere Preissteigerung aller
alien zwingt mich zu einer Erhöhung des
preises der Sammlung, und zwar für die
ge Einbandausführung von M. 1.90 auf
5.

die Bändchen auch zu einem billigeren Preise
ingeren Ansprüchen an die Ausführung des Einbandes zugänglich zu machen, liefere ich ferner zu dem Grundpreis von M. 1.75 einen **Kriegseinband** (mit fester Buchheftung und Kartonumschlag). — Zu diesen Grundpreisen treten zum Ausgleich der ebenfalls beträchtlich gestiegenen und sich noch steigernden allgemeinen Unkosten des Verlages und der Buchhändler **Teuerungszuschläge** hinzu.

Leipzig, 1. Oktober 1919 **B. G. Teubner**

eswelt"

dem
üch-
Kunst
ittel-
sicht

te für
tigen
, dem
agen,
dem

ber-
stigen
mmer
den

stärker v
Nachb

In d
Weise
benutzen
Gefahr

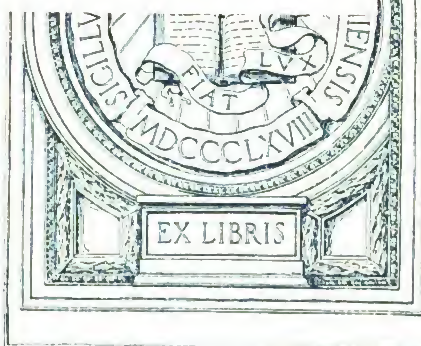
So k
Hälfte
bereits i
Verbreit

Alles
die Freu
den ma
für die
lichen si
zu schaff

verter
enheit
t, der

ls die
beitet,
t eine

ignet,
etrag,
, auch
rmög-
cherei
einigt.



Leipzig, im Juli 1918 **B. G. Teubner**

Jedes Bändchen geheftet M. 1.20, gebunden M. 1.50

Bisher sind **zur Literatur und Sprache** erschienen:

Allgemeine Literaturwissenschaft

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. (Bd. 460.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit 3 Abbildungen. 3 Bde. I. Bd.: Von der Antike zum französischen Klassizismus. 2. Auflage, neubearbeitet von Oberlehrer Dr. Riedlich, Professor Dr. R. Imelmann und Professor Dr. K. Glaser. (Bd. 287.) II. Bd.: Von Versailles bis Weimar. (Bd. 288.) III. Bd.: Von der Romantik zur Gegenwart. (Bd. 289.)

Das Theater. Schauspielhaus u. Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Gaehde. 2. Auflage. Mit 18 Abbildungen. (Bd. 230.)

Weltliteratur

Die Homerische Dichtung. Von Rektor Dr. G. Finsler. (496.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Professor Dr. A. Körte. Mit 1 Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 566.)

Der französische Roman und die Novelle. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Von O. Flake. (Bd. 377.)

Shakespeare und seine Zeit. Von Professor Dr. E. Sieper. Mit 3 Textabbildungen. 2. Auflage. (Bd. 185.)

Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von Prof. Dr. B. Kahle. 2. Aufl. von Dr. G. Morgenstern. Mit 7 Bildnissen. (Bd. 193.)

Ältere deutsche Literatur

Germanische Mythologie. Von Professor Dr. J. v. Negelein. 2. Auflage. (Bd. 95.)

Die germanische Heldensage. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)

Die deutsche Volkssage. Übersichtlich dargestellt von Dr. O. Böckel. 2. Auflage. (Bd. 262.)

Das deutsche Volksmärchen. Von Pfarrer K. Spieß. (Bd. 587.)

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 5. Aufl. (Bd. 7.)

Minnesang. Die Liebe im Liede des deutschen Mittelalters. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)

Neuere deutsche Literatur

Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. 2. Auflage. (Bd. 254.)

***Sturm und Drang.** Von Prof. Dr. R. Unger. (Bd. 589.)

Deutsche Romantik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. 4. Aufl. I. Die Weltanschauung. II. Die Dichtung. (Bd. 232/33.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Professor Dr. G. Witkowski. 4. Auflage Mit einem Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)

Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Von Dr. H. Spiero. Mit 3 Bildnissen auf 1 Tafel. (Bd. 390.)

***Entwicklung der deutschen Literatur seit Goethes Tod.** Von Dr. W. Brecht. (Bd. 595.)

Deutsche Dichter

Lessing. Von Dr. Ch. Schrempf. Mit 1 Bildnis. (Bd. 403.)

Schiller. Von Professor Dr. Th. Ziegler. Mit 1 Bildnis. 3. Aufl. (Bd. 74.)

Schillers Dramen. Von Progymnasialdirektor E. Heusermann. (Bd. 493.)

Friedrich Hebbel. Von Geh. Hofrat Professor Dr. O. Walzel. Mit 1 Bildnis. 2. Aufl. (Bd. 408.)

Franz Grillparzer. Der Mann und das Werk. Von Professor Dr. A. Kleinberg. Mit 1 Bildnis. (Bd. 513.)

Gerhart Hauptmann. Von Professor Dr. E. Sulger-Gebing. Mit 1 Bildnis. 2., verb. und vermehrte Aufl. (Bd. 283.)

Sprache

Die Sprachwissenschaft. Von Professor Dr. Kr. Sandfeld-Jensen. (Bd. 472.)

Die Sprachstämme des Erdkreises. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. (Bd. 267.)

Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaues. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. von Prof. Dr. E. Kieckers. (Bd. 268.)

Die deutsche Sprache von heute. Von Oberlehrer Dr. W. Fischer. (Bd. 475.)

***Fremdwortkunde.** Von Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)

Die deutschen Personennamen. Von Geheimem Studienrat A. Bähnisch. 2. Auflage. (Bd. 296.)

Rhetorik. Von Lektor Professor Dr. E. Geißler. 2 Bände. I. Bd.: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 2. Auflage. (Bd. 455.) II. Bd.: Deutsche Redekunst. (Bd. 456.)

Einführung in die Phonetik. Wie wir sprechen. Von Dr. E. Richter. Mit 20 Abbild. (Bd. 354.)

***Entwicklung der Sprache und Heilung ihrer Gebrechen** bei Normalen, Schwachsinnigen und Schwerhörigen. Von Lehrer K. Nickel. (Bd. 586.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorbereitung.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

288. Bändchen

Das Drama

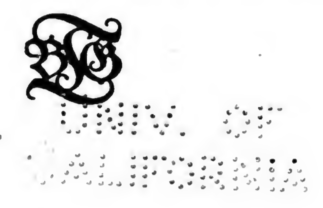
II. Von Voltaire zu Lessing

Von

Dr. Bruno Busse

Zweite Auflage

Herausgegeben von
Direktor Dr. Ludwig und Professor Dr. Glaser



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1919

Druck von B. G. Teubner, Dresden.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die Änderungen, welche sich bei der Neubearbeitung des 2. Bandes von Busses „Drama“ als notwendig erwiesen haben, sind tiefgreifender gewesen als diejenigen, zu denen die Neuauflage des 1. Bandes Veranlassung gegeben hat. Das klassische deutsche Drama ist nunmehr ausgesondert und dem folgenden (3.) Bändchen zugewiesen worden. Gleichzeitig ist auch durch eine eingehende Nachprüfung des Textes dafür Sorge getragen worden, daß die Darstellung nicht bloß durch die Verwertung der Ergebnisse der neuesten Forschung auf den gegenwärtigen Stand unseres Wissens gebracht worden ist, sondern auch durch eine schärfere Herausarbeitung wichtiger und charakteristischer Züge an Klarheit und Anschaulichkeit gewonnen hat. Auch die dramatischen Theorien und ihr Einfluß sind berücksichtigt worden.

In die gemeinsame Erledigung dieser Aufgabe haben sich die beiden Bearbeiter Realgymnasialdirektor Dr. Albert Ludwig in Berlin-Lichtenberg und Universitätsprofessor Dr. Kurt Glaser in Marburg in der Weise geteilt, daß ersterer die Neubearbeitung des Abschnitts über Deutschland in Kapitel I, der Abschnitte über Dänemark und über Deutschland in Kapitel II und des Abschnitts „Das bürgerliche Trauerspiel“ in Kapitel III, letzterer diejenige der übrigen Abschnitte übernommen hat.

Möge die Anerkennung, die Busses Büchlein bei seinem Erscheinen im Jahr 1911 gefunden hat, ihm auch in seiner neuen Gestalt erhalten bleiben!

Der Verlag.

Inhaltsverzeichnis.

I. Der Ausgang des französischen Klassizismus.

In Frankreich selbst.[1])

Erreichte Ideale hören auf, Ideale zu sein, und hinterlassen zugleich ein seltsam gemischtes Gefühl der Enttäuschung und der Sehnsucht nach etwas Neuem. Gut für die Entwicklung, wenn ein neuer Weg sich bietet zu neuen Zielen; schlimm, wenn jede andere Straße versperrt scheint und jene Enttäuschung, sich selbst betrügend, an dem bereits Erreichten zu mäkeln beginnt und sich einbildet, das Vollkommene noch überbieten zu können! In einer solchen Sackgasse sieht sich die klassizistische Tragödie Frankreichs um die Wende des 17. Jahrhunderts gebannt. Die Schöpfungen Jean Racines, der stolze Höhepunkt der bisherigen Entwicklung, bedeuten für den französischen Klassizismus die letzte überhaupt erreichbare Möglichkeit, das Ideal schlechthin, und schwachen Nachfolgern blieb die undankbare Aufgabe überlassen, nach dem Tode des Meisters entweder mit seiner ruhmreichen Tradition zu brechen oder an dem unmöglichen Wagnis, ihn zu überbieten, ihre Kräfte zu verzehren. Aber hieß mit Racine brechen nicht auch zugleich die Grundlagen der zeitgenössischen Bildung, Renaissance, Aristoteles und die „Alten“ erschüttern? Bereits 1688 hatte der als Märchendichter bekannte Charles Perrault in seinen „Parallèles des anciens et des modernes“ die Ansicht auszusprechen gewagt, daß die „Alten“ neben den Leistungen des modernen Frankreich nur schlecht bestehen könnten. Aber gegen ihn hatte Boileau lebhaften Widerspruch erhoben, ohne es indessen verhindern zu können, daß die Überlegenheit der „Modernen“ über die „Alten“ auch in der Folgezeit, freilich oft mit mehr Eifer als Sachkenntnis, mit mehr Kindlichkeit als Kritik, in der „Querelle des anciens et des modernes“ verfochten wurde. Unter dem Druck von Boileaus Autorität wagte es zunächst nur einer der bedeutenderen Epigonen, Antoine Hou-

1) Vgl. besonders H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. II. Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert (7. Auflage 1913).

dart de la Motte (1672—1731), an den Grundanschauungen der Corneille-Racineschen Tragödie herbe Kritik zu üben. Die Mängel seiner großen Vorgänger sah er klar genug und so griff er rücksichtslos die schwerfällige Motivierung der alten Tragödie, selbst die geheiligten drei Einheiten und den altgewohnten Alexandriner an und verlangte spannende Handlung und, durch sie bedingt, gesteigerte Regiekunst an Stelle der eintönigen „Dialoge und Erzählungen". Doch war seine Praxis zaghafter als die revolutionäre Theorie — eine weise Mäßigung, ohne die er mit „Inès de Castro" (1723) den größten Bühnenerfolg seit Corneilles „Cid" kaum errungen hätte.

Noch mehr mußten die Mitstrebenden vor einer Verwirklichung seiner radikalen Theorien zurückschaudern. War sie nicht fast ein Frevel? Der Bruch mit der eigenen Vergangenheit wie dem klassischen Altertum erschütterte zugleich die festesten Grundlagen des französischen Ansehens im Auslande. Beruhte doch das Übergewicht französischer Kunst eben auf dem Anspruch, die Tragödie zu neuem, vernunftgemäßerem Leben erweckt zu haben, und auf jenen „weisen Regeln, deren hart dünkendes Joch die anderen Völker so lange nicht hatten annehmen wollen, bis sie sich endlich uns zu Dank verpflichtet bekennen müssen, daß wir sie dieser Barbarei entrissen haben". So läßt gerade der Angriff das Äußere der bisherigen Tragödie noch wichtiger erscheinen, und man bemüht sich, mit noch ängstlicherer Sorgfalt die „Regeln" zu beobachten und in Kleinigkeiten, wie der „Bindung der Szenen" und ähnlichen Quisquilien, Racine zu „überbieten". Nur in einem Punkte schloß man sich dauernd an de la Motte an: Racine war arm an äußerer Handlung, und da es den Nachfolgern an Kraft gebrach, mit der psychologischen Feinheit seiner inneren Handlung zu wetteifern, so sollten romanhafte Zutaten, vor allen Dingen unwahrscheinliche Liebesverhältnisse, Trennungen und Erkennungen, diesen Mangel wettmachen.

Der bedeutendste dieser Pseudoracinianer ist Crébillon (1674 bis 1762), der „Schreckliche" („le Terrible"), wie ihn die Literaturgeschichte nennt, weil er mit kräftiger Spekulation auf sein Publikum Brudermord („Rhadamiste et Zénobie"), Muttermord („Électre") und die Greuel des Atridenhauses („Atrée et Thyeste") zur Grundlage seiner Tragödien macht, ohne indessen, „um Schicklichkeit und zartes Empfinden nicht zu verletzen", diese Verbrechen selbst auf die Bühne zu bringen. Goethe nennt sein Meisterwerk, den „Rhadamiste",

„den höchsten Gipfel einer manierierten Kunst, wogegen die Voltaireschen Stücke als die reine Natur erscheinen". Doch ist die rein theatralische Kunst Crébillons zweifellos bedeutend, und wenn der alternde Voltaire grimmig auf ihn schilt, so verrät sich nur der Konkurrenzneid und die beleidigte Eitelkeit, die dann ihren Höhepunkt erreicht in dem sinnlosen Bemühen, alle Tragödien Crébillons durch bessere Behandlungen der gleichen Stoffe auszustechen. In Wirklichkeit ist der Tragiker Voltaire nur der etwas geschmackvollere Vollender der von Crébillon eingeschlagenen Richtung.

Voltaire.[1])

François Marie Arouet[2]) (geb. am 21. November 1694 in Paris), mit Rousseau unstreitig der bedeutendste, ihn an Vielseitigkeit dazu weit übertreffende französische Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, gehört als Mensch wie als literarische Persönlichkeit zweifellos zu den interessantesten Gestalten. Sohn eines vermögenden Pariser Sportelkassierers, dichtete er schon mit zwölf Jahren seine erste, uns nur in Bruchstücken erhaltene Tragödie („Amulius et Numitor"). An dem frivolen Leben unter der Regentschaft nahm der geistreiche Spötter lebhaften Anteil, wurde dafür freilich auch zweimal in der Bastille eingekerkert und 1726 sogar auf drei Jahre nach England verbannt. In der Verbannungszeit schloß er nicht nur Freundschaft mit den bedeutendsten Vertretern des damaligen literarischen England, sondern lernte auch im Londoner Theater Shakespeare kennen, dessen „Julius Caesar" ihn trotz aller seiner klassizistischen Vorurteile ganz besonders zur Bewunderung fortriß. Schon kurz nach seiner Rückkehr machten ihn der entrüstete Protest gegen die pfäffische Unduldsamkeit, die der großen Schauspielerin Adrienne Lecouvreur kein ehrliches Begräbnis gönnen wollte, und der anglophile Freimut seiner „Lettres philosophiques" (1734) in Paris unmöglich und zwangen ihn, sich nach Cirey in Lothringen zu flüchten. Als sich die Beziehungen zum

1) Vgl. besonders D. F. Strauß, Voltaire (3. Aufl. 1872), G. Lanson, Voltaire (1906), P. Saßmann, Voltaires Geistesart und Gedankenwelt (1910), H. Lion, Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire (1895). Ausgabe seiner Werke von Moland (Paris 1877ff. 52 Bände).

2) Den Schriftstellernamen Voltaire (umgestellt aus Arouet l(e) J(eune) mit dem Adelsprädikat aus eigenen Gnaden hat sich der Dichter zuerst in der Widmung seines „Oedipe" an die Herzogin von Orleans (1719) beigelegt.

Hofe besserten, kehrte er zeitweilig nach Paris zurück und wurde 1746 Mitglied der Akademie. Im Jahre 1750 folgte er den oft wiederholten Einladungen Friedrichs des Großen nach Potsdam, wo er von dem kunstsinnigen König mit überströmender Herzlichkeit aufgenommen wurde. Seine Neigung zu gewagten Geldgeschäften verscherzte ihm indessen schon nach wenigen Jahren die Freundschaft des Königs. Enttäuscht wendet sich Voltaire nach Genf und erwirbt 1758 noch auf französischem Boden, doch in nächster Nähe von Genf, die beiden Herrschaften Tournay und Ferney. Den unermüdlich Weiterstrebenden und Weiterstreitenden belohnt noch ganz am Ende seines Lebens ein verspäteter Triumph: die Aufführung seiner „Irène" im März 1778 trägt dem nach Paris Geeilten unerhörte Huldigungen ein, bis der Tod den „unter Rosen erstickten" Patriarchen in der Nacht vom 30. zum 31. Mai dahinrafft.

Voltaires Dramen können die Züge nicht verleugnen, die seinen sonstigen schriftstellerischen Leistungen ihr besonderes Gepräge geben. Immer und immer wieder ist es der Kampf gegen Kirche und Offenbarung, der ihn beschäftigt; er ist Deist im Sinne der englischen Freidenker, welche mit dem Glauben an die göttliche Offenbarung gebrochen haben und ohne inneres Gemütsbedürfnis nur auf Grund ihrer aus der menschlichen Einsicht gewonnenen und durch die Vernunft gerechtfertigten Religion an Gott als dem Urgrund aller Dinge festhalten. Immer und immer wieder führt er den Kampf für das Recht des Menschen auf Freiheit und Gleichheit in allen seinen Folgerungen und begeistert sich für die unveräußerlichen Menschenrechte und für vernunftgemäße, von despotischem Druck gelöste Ordnungen in Staat und Gesellschaft. Für ihn beruht die dramatische Dichtung, wie die Dichtung überhaupt, auf keinem aus dem Erleben geschöpften, tief empfundenen inneren Bedürfnis; deshalb fehlt ihm die Frische und Unmittelbarkeit echt dichterischer Stimmung so gut wie ganz; vielmehr ist das Drama, wie jede andere dichterische Gattung, für ihn in erster Linie nur eine willkommene Form, religiöse und politische Gedanken und Forderungen den weitesten Kreisen mitzuteilen und auch auf der Bühne für die Ideen der Zeit geräuschvoll Propaganda zu machen.

In seinen ersten tragischen Leistungen („Oedipe", „Mariamne", „Brutus", „Eriphyle") nimmt Voltaire seine Stoffe noch einseitig aus der griechisch-römischen Geschichte. Nach dem Vorbild Corneilles

verlegt er die Handlung ausschließlich in die vornehmen Kreise und unterwirft die menschlichen Gefühle dem Zwang der Etikette. Die Liebe wird zur Galanterie, die Männergestalten sind abstrakte Tugendhelden oder doktrinäre Schurken, die Frauengestalten eisige, stolze Heroïnen. Erst mit „Zaïre“ (1732) tritt Voltaire aus der Enge der griechisch-römischen Welt heraus; er durchbricht die Schranken des höfischen Aristokratentums und wagt sich an die Darstellung menschlicher Gefühle überhaupt heran; er erhebt eine Sklavin zur Hauptperson und läßt ihr menschliches Gefühl den Sieg über alle anderen äußerlichen Rücksichten erringen; gleichzeitig geht er dazu über, durch die Hereinziehung religiöser und politischer Motive seine Tragödie in den Dienst seiner Aufklärungsphilosophie zu stellen. Bereits in seinem Epos der „Henriade“ (1723) hatte er die religiöse Freiheit dichterisch verherrlicht. In „Zaïre“, das in manchen äußeren Zügen an Shakespeares „Othello“ anklingt, greift er dasselbe Problem wieder auf.

Die Handlung führt uns nach Jerusalem zur Zeit der Kreuzzüge. Nérestan, ein junger französischer Ritter und früherer Gefangener der Ungläubigen, bringt für zwölf seiner Genossen das Lösegeld; um auch sich selbst loszukaufen, dazu reicht sein Vermögen nicht aus. Gerührt schenkt der Sultan Orosmane ihm die eigene Freiheit und die von hundert anderen Rittern; nur die Freigabe des alten Lusignan verweigert er aus politischen Gründen, die der schönen Zaïre, die ihn liebt und die er zur Gemahlin erheben will, aus Liebe. Erst Zaïres Bitten gelingt es, auch den greisen Lusignan zu befreien. Als sie ihm selbst die Freiheit ankündigt, erkennt er an dem Kreuz, das sie trägt, seine Tochter, die ihm als Kind von den Sarazenen geraubt worden ist, gleichzeitig in Nérestan seinen Sohn. Zaïre hat als Kind die christliche Taufe erhalten, aber in der Gefangenschaft ist sie zum Islam übergetreten. Lusignan beschwört Zaïre, zum Christenglauben zurückzukehren. Zaïre kämpft einen schweren Kampf. Liebe und Glaube ringen in ihrer Brust. Um die Gebote der Religion zu halten, muß sie ihrer Liebe entsagen. Sie bittet den Sultan, die Hochzeit zu verschieben. Aber da erwacht dessen Eifersucht, er vermutet in Nérestan einen begünstigten Nebenbuhler, und als ein Brief Nérestans an Zaïre abgefangen wird, in dem dieser um eine geheime Unterredung bittet, hält sich Orosmane für verraten. Er selbst tritt in dem dunklen Gange zum Serail Zaïre entgegen und stößt sie nieder. Der in Fesseln herbeigeschleppte Nérestan enthüllt das Geheimnis, und dem verzweifeln-

den Sultan bleibt nichts anderes übrig, als durch freiwilligen Tod die Blutschuld zu sühnen.

Die „Zaïre" erinnert in mehr als in einer Hinsicht an Lessings „Nathan". Wie nachmals bei Lessing sind auch bei Voltaire die Christen blindgläubig oder fanatisch, nur Nérestan zeigt, wie der Tempelherr, wahre Seelengröße. Orosmane ähnelt in seiner sentimentalen Art wie in seiner milden Duldsamkeit, die sich nur unter dem Drucke äußerer politischer Rücksichten zur Grausamkeit steigert, Lessings Saladin; Zaïre selbst gemahnt stark an Recha. Gerade wie später Lessing, wenngleich die Scheinheiligkeit und Unduldsamkeit des Christentums stärker betonend, kämpft Voltaire gegen den religiösen Fanatismus, wie er sich im Laufe der Zeit zum Nachteil des Christentums herausgebildet hat, und läßt die Heldin Vorurteilen zum Opfer fallen, die nur in kirchlicher Engherzigkeit wurzeln und mit wahrer Frömmigkeit nichts zu tun haben. Zaïre kann, weil sie Orosmane liebt, den christlichen Glauben nicht annehmen, der ihr die Liebe zu einem Ungläubigen verbietet. Bei ihr wie bei den Helden Racines übertönt die Leidenschaft die Stimme der Vernunft. Aber während die Helden des Jansenistenschülers ihrem Unglück entgegengehen, weil ihnen keine übernatürliche Hilfe zuteil wird und sie, auf die eigenen Kräfte angewiesen, dem Sturm der Leidenschaft nicht zu widerstehen vermögen, hat die Zaïre des Jansenistenfeindes Voltaire durch die Taufe die Gnade erhalten, den Christenglauben zu bekennen und zu betätigen, sofern sie nur will. Doch sie will nicht; sie widersteht ihrem Glaubensdrang und gehorcht ganz ihrer Leidenschaft, die sie zu dem Heiden hinzieht.

Ähnlich ist der Grundgedanke, den vier Jahre später (1736) „Alzire, ou les Américains" zur Darstellung bringt: die Verherrlichung der Feindesliebe als derjenigen Tugend des Christentums, welche neben der Duldung dem Humanitätsprinzip am nächsten kommt. Don Gusman hat Potosi mit schonungsloser Grausamkeit niedergeworfen, und Zamore, der Vorkämpfer indianischer Freiheit, gilt für gefallen. An der Fortführung des Kampfes verzweifelnd, hat sich der alte Montèze mit seiner Tochter Alzire, der Verlobten Zamores, in die Spanierfeste begeben, wo Don Gusmans unähnlicher Vater, der milde Don Alvarez, ihn zum Christentum bekehrt hat. Durch die Heirat Don Gusmans mit Alzire soll auch die Einigung der beiden Völker besiegelt werden. Unter den zur Feier des Hochzeitsfestes freigelassenen Gefangenen be-

findet sich aber Zamore. Don Alvarez erkennt in ihm seinen Lebensretter, Zamore aber in Don Gusman seinen Peiniger und nun zugleich den Räuber seiner Braut. In schwerem Seelenkampf zwischen Neigung und Pflicht verschafft Alzire dem immer noch Geliebten die Möglichkeit zur Flucht; er aber benutzt die Gelegenheit nur, um in der Verkleidung eines spanischen Soldaten in die Ratssitzung einzudringen und Don Gusman tödlich zu verwunden. Erst im Sterben enthüllt er seinen Edelmut und seinen wahrhaft christlich-versöhnenden Sinn und verzeiht seinem Mörder.

Auch in „Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète" (1741) kämpft Voltaire gegen den religiösen Fanatismus an. Hatte er schon in seiner Erstlingstragödie „Oedipe" die Dummgläubigkeit und Beschränktheit des Volks als die eigentliche Ursache der Allgewalt der Geistlichkeit hinzustellen gewagt, so erhebt er nun in seinem „Mahomet" diesen Gedanken zur Grundidee des ganzen Stücks. Mahomet ist kalt, herzlos, berechnend; seine Religion wie sein Leben baut er auf Betrug und Hinterlist auf und sät statt Versöhnung und Liebe nur Feindschaft und Haß. Aus Mekka vertrieben, steht er jetzt als Prophet des neuen Glaubens mit Heeresmacht vor den Toren, die ihm Zopire noch verschlossen hält, da er den Betrüger verachtet und gegenseitige Blutschuld sie verfeindet. Unter seinen Gefangenen befindet sich die schöne Palmire; der junge Séide ist als Geisel in seiner Gewalt. Für beide empfindet Zopire eine unerklärliche Zuneigung, beide selbst aber sind einig in begeisterter Hingabe an den Propheten, von dessen Huld sie für sich die Einwilligung zu ihrem Ehebündnis erhoffen. Mahomet selbst wagt sich in die Stadt, er hofft Zopire zu gewinnen durch die Macht seiner Persönlichkeit und die Entdeckung, daß dessen totgeglaubte Kinder in seinem Lager leben. Als das mißlingt, enthüllt der gewissenlose Betrüger seinem Vertrauten Omar den Plan, Zopire zu beseitigen. Durch die Aussicht auf Palmires Hand will er Séides Fanatismus entflammen und ihn zur Ermordung Zopires bestimmen. In Wahrheit begehrt aber Mahomet Palmire für sich selbst. Séide und Palmire sind Geschwister und eben die verlorenen Kinder Zopires. Der zunächst zaudernde Séide vollzieht tatsächlich, ohne es zu ahnen, den Vatermord; das gräßliche Geheimnis wird offenbar, aber als Séide Rache nehmen will, ist es schon zu spät: er ist vergiftet, und sein plötzlicher Tod scheint nun die Strafe des Himmels, weil er die Hand gegen den Gesandten Gottes erhoben hat. Verzweifelnd ersticht sich

Palmire auf der Leiche ihres Bruders und raubt so dem falschen Propheten wenigstens die Frucht seiner Verbrechen.

Voltaire selbst hat auf die Ähnlichkeit hingewiesen, die zwischen seinem „Mahomet“ und Molières „Tartuffe“ waltet, und hat die Absicht seines Stücks dahin bestimmt, daß nicht die Heuchelei und der Fanatismus bei den Mohamedanern allein, sondern Heuchelei und Fanatismus als solche getroffen werden sollten. Beide, Heuchelei und Fanatismus, treten sowohl in den edlen Charakteren hervor, in Zopire, dem treuen Verteidiger des alten Glaubens, in Séide und Palmire, die nur durch Mahomets Schurkerei irregeführt werden, wie auch bei Mahomet und seinem Vertrauten Omar, die beide kalt berechnende Naturen sind und den Fanatismus nur als Mittel für ihre Zwecke gebrauchen. Voltaires Taktik, sein Stück durch Hervorkehrung nebensächlicher Tendenzen vor der Öffentlichkeit als ungefährlich und harmlos hinzustellen, hatte nur insofern Erfolg, als der Papst ein Einschreiten unterließ, aber sonst verhielten sich, gerade wie gelegentlich des „Tartuffe“, Hof, Regierung und Geistlichkeit zumeist feindselig und bereiteten der Aufführung so viele Schwierigkeiten, daß Voltaire selbst schließlich sein Stück zurückzog. Niemals wieder war in jenen Tagen, in denen so manches Literaturverbot erlassen und so manche Fehde mit der Feder ausgefochten wurde, das Aufsehen, das ein Stück Voltaires in der Öffentlichkeit hervorrief, gleich groß wie damals, denn nur selten wagte sich die polemische Tendenz so schroff und keck wie in „Mahomet“ hervor, aber sie fehlt doch auch in späteren Tragödien nirgends, selbst nicht in einem Stück, in dem sie so künstlich verschleiert liegt, wie im „Orphelin de la Chine“ (1755). Auch in Voltaires Lustspielen tritt sie zutage, und zwar nicht bloß, wie in dem „Dépositaire“, in der Form einer — wiederum dem „Tartuffe“ nachgebildeten — direkten Polemik gegen religiöse Heuchelei und Scheinheiligkeit, sondern auch in der allgemeinen Form einer über alle Lustspiele mit unterschiedlicher Stärke verbreiteten satirischen Schilderung und Verspottung gesellschaftlicher Verhältnisse.

Voltaires Tragödien, deren Zahl fast 30 beträgt, sind wie seine Lustspiele heute zumeist vergessen; nur „Zaïre“, „Alzire“, „Mahomet“, „Mérope“, „Tancrède“ werden noch jetzt in der Heimat des Dichters zu den klassischen Schöpfungen der französischen Tragödie gerechnet und, obgleich seltener als Racines Meisterwerke, so doch ebenso häufig als Corneille auf der Pariser Bühne gespielt. In Deutschland sind sie so gut wie unbekannt; ihre Wertung beruht daher

fast ausschließlich auf literarhistorischen Erinnerungen und schwankt infolgedessen in der Regel nur zwischen dem grimmigen Verdammungsurteil der „Hamburgischen Dramaturgie“ und der sehr kühlen und sehr bedingten Anerkennung Schillers („An Goethe, als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte“). Und doch sollte man nicht vergessen, daß auch Schillers Urteil noch ein Kampfurteil war und sich gegen die drohende Wiederkehr des französischen Geschmacks richtet, der in Weimar durch Karl August selbst vertreten wurde. Dem heutigen, in so ganz anderen Bahnen sich bewegenden Kunstgeschmack droht von einer Voltairerenaissance kaum noch Gefahr, und so dürfen wir unbefangener prüfen, welche Bedeutung dem Dramatiker Voltaire innerhalb seiner Zeit beizumessen ist. Mit Racine wird auch der begeistertste Verehrer ihn heute nicht mehr vergleichen wollen, den Vergleich mit Corneille dagegen braucht er nicht zu scheuen. Er ist Corneille nicht bloß darin ähnlich, daß er die eigene Leistungsfähigkeit überschätzte und bis ins höchste Greisenalter hinein weiterschuf, ohne zu merken, wie Tendenz und Routine mehr und mehr den Dichter in ihm erstickten; von ihm hat er auch hervortretende Züge seiner eigenen dramatischen Kunst übernommen, die Unwahrscheinlichkeit gewisser Charaktere und Konflikte, die Überspannung des Tragischen, den dröhnenden Schwulst so mancher Tirade; ihm ähnelt er auch in der Art, wie er sich mit dem schlimmen Zwang der „Regeln“, den Racine mit lächelnder Grazie überwunden hatte, abzufinden versuchte. Lessings Spott hat uns diese Mängel allzu nachdrücklich eingeschärft. In Wirklichkeit war sich Voltaire des inneren Widerspruchs zwischen seinem Wollen und der herrschenden Theorie selbst wohl bewußt und hat zumal den drückenden Zwang der Einheit des Ortes nie anerkannt und sich bitter darüber beklagt, daß der herrschende Regiegebrauch das Bühnenbild unverändert ließ. Er faßte die Einheit des Ortes freier: „Eine Handlung kann sich bald in der Vorhalle eines Schlosses, bald im Innern abspielen, ohne die Einheit des Ortes zu verletzen, aber der Dekorateur verletzt die Wahrscheinlichkeit, indem er nicht diese Vorhalle und dieses Zimmer wiedergibt. Es würde eine seelische Erleichterung und ein Vergnügen für die Augen sein, wenn die Szene sich veränderte, je nachdem die Personen von einem zum anderen Orte innerhalb desselben Bannkreises sich angeblich bewegen.“[1]) Ist diese

1) Gelegentlich schwebt ihm auch eine Art Dekoration des Nebeneinander vor, wie sie die vorklassische Zeit noch gekannt hatte (vgl. Teil I, S. 104).

Theorie so sehr verschieden von der Praxis seines großen Kritikers? Schlimm war nur, daß Voltaire nicht den Mut fand, entschieden mit der Einheitstheorie zu brechen, so spöttisch er bisweilen selbst Aristoteles behandelt. Im Gegenteil versteift er sich wie Crébillon und die übrigen Epigonen auf die äußerliche Beobachtung der „Regeln" und schulmeistert in seiner Ausgabe von Corneilles Werken selbst den großen Vorgänger. Nur in nebensächlichen und äußerlichen Dingen wendet er sich Neuerungen zu; der innerste Kern des französischen Klassizismus dagegen gilt auch ihm für unantastbar.

Zwei Verdienste dürfen Voltaire indessen nicht bestritten werden: er machte seine Landsleute zuerst mit Shakespeare bekannt und versuchte sogar, wenigstens etwas von der Gewalt dieses so anders gearteten Genies in die französische Tragödie zu retten, und er erweiterte das Stoffgebiet des ernsten Dramas, indem er der Tragödie Mittelalter und fremde Welten eröffnete. Dem gewaltigen Eindruck von Shakespeares überragender Größe hat sich auch Voltaire nicht zu entziehen vermocht, aber ebensowenig war es ihm gegeben, die engenden Fesseln der überlieferten klassischen Kunstanschauung abzustreifen und der genialen „Regellosigkeit und Roheit" des großen Briten gerecht zu werden. Nur drei aus Shakespeare entnommene Neuerungen schienen ihm mit dem Wesen des französischen Klassizismus verträglich: eine größere Mannigfaltigkeit der Handlung, die Beseitigung der üblichen Liebesintrige aus der Tragödie und eine größere, im Sinne aufklärerischer Ideen auszubeutende gedankliche Freiheit. Was Voltaire sonst noch in seiner engen Gebundenheit an die klassische Formel aus Shakespeare zu entlehnen vermochte, ist begreiflicherweise nicht eben viel und kommt nur wenig über Äußerlichkeiten (Einführung von Volksszenen und Geistererscheinungen usw.) hinaus und mutet uns auch in seiner Umformung wenig shakespearisch an. Namentlich schroff und zum Nachteil Voltaires tritt der Gegensatz der Kunstanschauungen, der zwischen dem französischen und dem englischen Dichter waltet, in dem Abstand zutage, der seinen klassisch unbeholfenen „Brutus" von seinem Vorbild, dem shakespearischen „Julius Caesar" trennt. Aber man darf bei alledem nicht vergessen, daß auch auf der englischen Bühne der damaligen Zeit ein klassizistisch beschnittener Shakespeare zu Hause war und daß selbst „Hamlet" noch am Ausgang des Jahrhunderts auf dem deutschen Theater „glücklich" endete!

Wichtiger für die Entwicklung der französischen Tragödie war, daß

Voltaire mit der „Zaïre" 1732 den Bannkreis der antiken Sage und Geschichte verließ und im Orient — also halb und halb noch durch Racines „Bajazet" gedeckt — das Schicksal französischer Kreuzfahrer auf die Bühne brachte.[1] Schon 1734 wagt er dann den Sprung in das französische Mittelalter selbst („Adélaïde du Guesclin"), und von da ab führt uns seine tragische Muse bald nach Peru („Alzire"), nach Nordafrika („Zulime") oder Arabien („Mahomet"), nach China („L'Orphelin de la Chine"), nach dem mittelalterlichen Sizilien („Tancrède"), nach den Grenzen von Persien („Les Scythes", „Les Guèbres"), nach Spanien („Don Pèdre"), bald nach den gewohnten Schauplätzen, nach Hellas („Mérope", „Oreste", „Les Lois de Minos", „Les Pélopides", „Agathocle") oder Rom („Rome sauvée", „Le Triumvirat"). Das Streben nach größerer Mannigfaltigkeit ist sicher anzuerkennen, ebenso wie der Versuch, das Schicksal der handelnden Personen von einem interessanten historischen Hintergrund sich abheben zu lassen und in den Helden zugleich den Zusammenstoß widerstreitender Rassen und Kulturen zu verkörpern. Die Möglichkeit zu einer großen historischen Tragödie scheint auf der Hand zu liegen, in Wirklichkeit aber kommt es auf ein historisches Maskenspiel heraus. Wie hätte die streng typisierende, zeitlose „hohe Tragödie" sich ohne Preisgabe ihres innersten Wesens in ein historisches Drama verwandeln können? Sie fußt ja gerade auf der reinen Darstellung menschlichen Empfindens und menschlicher Leidenschaft als solcher, und ihre Wirkung beruht zum großen Teil gerade darauf, daß sie Allgemeingültiges darstellen will, also etwas, was sich unter immer wieder möglichen Voraussetzungen immer ähnlich wiederholen muß. Ein wirklich historisches Drama ist aber nur als streng individualisierendes Charakterdrama möglich. Und dann noch eins: zum historischen Drama bedarf es nicht bloß der Kenntnis fremdklingender Namen, einiger wichtiger Ereignisse und der oder jener eigentümlichen Sitte oder Anschauung, sondern eines ausgeprägten historischen Sinns. Dieser historische Sinn ist im wesentlichen erst eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts und war dem Zeitalter der Aufklärung noch völlig fremd. Voltaires „Brutus" (1730) läßt weniger das alte Rom, als

1) Doch überschätzt Voltaire die Neuheit des Wagnisses: ganz hatte der Klassizismus die Beschränkung auf antike Stoffe nie durchführen können, vgl. z. B. Boursaults „Princesse de Clèves" 1678 und „Marie Stuart" 1683.

das moderne Frankreich jener Tage vor dem Leser erstehen; Arons, Titus und Messala sind geschmeidige Hofmänner oder liebende Kavaliere, wie sie am französischen Königshofe ein- und ausgingen, Tullia ist eine Versailler Hofdame, die sich noch von höfischer Unnatur frei erhalten hat, Brutus und seine Parteigänger sind trotzige Aristokraten, die an die Zeiten der Fronde erinnern. Ähnliches wie vom „Brutus" gilt auch von den anderen Tragödien. Voltaires Peruaner, Mongolen, Skythen und sonstige „Barbaren" sind nur maskierte Pariser, im besten Fall mit etwas schweizerischer Lokalfärbung. Die selbstgefällige „Naivität", die aufdringliche Rhetorik, mit der diese „Naturkinder" ihre schöne Einfachheit und Sittlichkeit im Gegensatz zu der Verderbtheit der Kulturwelt hervorheben, klingt uns gekünstelt, ja verlogen, auch wenn es die Zeitgenossen nicht herausfühlten. „L'Ingénu" auf der Bühne!

Besonders bedenklich und für spätere Zeiten verhängnisvoll ist die starke Beimischung polemischer Tendenz. Sie tritt am stärksten zutage in den Altersdramen, in denen der Kampf zwischen Aufklärung und Kirche auf der Bühne ausgefochten wird und Arzame in „Les Guèbres", an den Grundgedanken der „Zaïre" wieder anknüpfend, schon zehn Jahre vor Lessings „Nathan" das Evangelium allgemeiner Toleranz verkündigt. Voltaires dramatische Gestalten bleiben nicht wie die Corneilles und Racines in die engen Schranken der rein menschlichen Leidenschaften der Liebe und Eifersucht eingeschlossen, sondern gewinnen erst dadurch Leben, daß sie mitten in die großen Fragen und Kämpfe des politischen und kirchlichen Lebens hineingestellt werden, daß sie ein Stück des umfassenden „philosophischen" Programms, das Voltaires ganzem Denken die Richtung gibt, verkünden und durch zündende Tiraden Begeisterung für die Größe des römischen Freiheitsideals und die Verwerflichkeit kirchlicher Unduldsamkeit wecken. Wie schon in der „Henriade" überwiegt auch in den Tragödien rednerisches Pathos gegenüber dichterischer Kunst und Gestaltungskraft. Die Helden sinken mehr und mehr zu bloßen Sprachrohren des Dichters herab und ihre Reden zu politischen Deklamationen, die mit den Tagesmeinungen veralten. Damit ist ein bedenkliches Moment der Vergänglichkeit in die Tragödie getragen, dem Voltaire vergebens durch Vermehrung des rein äußerlichen Interesses, durch ein romanhaft kompliziertes Intrigenspiel oder die allerdings recht zahme Nachahmung des „goût anglais" entgegenzuwirken

strebte. So hat er selbst die Bahn zu rein opernhaften Wirkungen gewiesen, denen seine schwachen Nachfolger unrettbar verfielen, und ist in dem Bestreben, der welkenden Tragödie frisches Blut zuzuführen, nur ihr Totengräber geworden.

Voltaires Reformeifer fand nicht immer in der Rücksicht auf das Publikum eine Schranke, so sehr auch der eitle und geldgierige Dichter um die Gunst der Öffentlichkeit buhlte. Es war mehr als ein Kampf gegen eine seit langem (vermutlich seit der Erstaufführung von Corneilles „Cid") eingerissene Unsitte, wenn Voltaire gegen das Vorrecht der adligen Herren, auf der Bühne selbst sitzen und nur einen schmalen Raum für die Schauspieler freilassen zu dürfen, ankämpfte. Daß Voltaires „Sémiramis" hier Wandel geschaffen, ist freilich ein Irrtum des Hamburgischen Dramaturgen (Stück 10). Erst durch die Freigebigkeit des Herrn von Lauraguais wurde die wichtige Änderung ermöglicht. Das erste Drama, das auf der von den „petits-maîtres" befreiten Bühne aufgeführt wurde, waren Châteaubruns „Troyennes" (23. April 1759). Die dankenswerte Neuerung, von der sich viel für die Dekorations- und schauspielerische Leistung wie für eine freiere Gestaltung klassischer Forderungen erhoffen ließ, kam Voltaire selbst nicht mehr zugute. Um so mehr aber wurde sie von seinen zahlreichen Nachfolgern ausgenutzt, die sich nun auf befreiter Szene tummelten.

Das pseudohistorische Drama hatte schon 1733 in Alexis Pirons „Gustave Wasa", der besten, aber leider unfreiwilligen Parodie auf die Einheit der Zeit in der klassizistischen Tragödie, den Gipfel des Unsinns erklommen. Würdigere Leistungen sind La Noues „Mahomet Second" (1739) und Pierre Laurent de Belloys „Siège de Calais" (1765), das erste Drama aus der französischen Geschichte und infolgedessen einer der größten Bühnenerfolge der Zeit. Die von Voltaire beklagte Neigung zu rein szenischen Wirkungen tritt besonders deutlich in der Apfelschußszene von Antoine Marie Lemierres „Guillaume Tell" (1766) und der Scheiterhaufenszene seiner „Veuve du Malabar" (1770) zutage. Erlebte schon der „Tell" seinen Haupterfolg erst in der Revolutionszeit (1790), so sind die von Joseph Chénier (1764—1811), Andrés unebenbürtigem Bruder, verfaßten Tragödien reine Verherrlichungen politisch-republikanischer Freiheitsideale („Gracchus", „Timoléon") oder leere Deklamationen gegen die Tyrannei („Charles IX", „Henri VIII"). Das hinderte den mit knapper Not dem Fallbeil Entronnenen später nicht an dem Versuch,

in seinem „Cyrus“ (1804) sich auch den neuen Machthaber gewinnen zu wollen. Nach Chénier macht sich dann mehr und mehr der Übergang zur Romantik bemerkbar in François Raynouards „Templiers“ (1815), Casimir Delavignes „Vêpres Siciliennes“ (1819) und ebenso auch in Pierre Antoine Lebruns „Marie Stuart“ (1820), die bereits wenig mehr als eine Übersetzung von Schillers Tragödie ist.

In England.

Nichts ist bezeichnender für die absolute Herrschaft, die der französische Kunstgeschmack um 1700 überall in Westeuropa behauptete, als die Tatsache, daß selbst die Heimat Shakespeares sich ihm zeitweilig beugte. Sklavisch aufzugehen in Nachahmung des französischen Musters verbot den Engländern freilich außer ihrem starken Selbstbewußtsein eben die Erinnerung an Shakespeare und die große Zeit des nationalen Dramas. Ist doch die Wiedereröffnung der hauptstädtischen Bühnen eine der ersten Regierungstaten des 1660 heimkehrenden Königs, und das erste Stück auf dem neueröffneten Theater ist „Othello“. Recht wohl mochte freilich den im französischen Exil an aristotelisch-klassizistischen Regeln Gebildeten nicht zumute sein bei dem scheinbar jeder Regel spottenden Wildling, der nunmehr schon fast wie eine imponierende Ruine aus gotisch-barbarischer Vorzeit anmutete, und wenn wir sehen, wie selbst die Ausgaben seiner Werke sich willkürliche Änderungen gefallen lassen müssen, darf es uns wenig wundernehmen, wenn auf der Bühne stark veränderte, dem klassizistischen Geschmack wenigstens angenäherte Bearbeitungen erschienen. Ohne es zu ahnen und grobäußerlich genug nähern sich damit Davenant, Dryden und ihre Nachfolger einem der wichtigsten Probleme moderner Dramatik: der Verschmelzung des shakespearischen Charakterdramas mit klassizistischer Formenstrenge — demselben Problem, das Voltaire vielleicht flüchtig aufblitzte, um das Schiller seit dem „Wallenstein“ rang und an dem Heinrich v. Kleist sich in hoffnungslosem Mühen verzehrt hat. Auch die Originaldichtungen dieser Restaurationsdramatiker zeigen das gleiche unsichere Schwanken zwischen Shakespeare und Corneille, da man zwar theoretisch von der Überlegenheit des regelmäßigen Dramas überzeugt ist, die starken Wirkungen aber nicht entbehren mag, die eine freier aufgebaute Handlung ermöglicht.

Der bedeutendste dieser Kompromißdramatiker ist John Dryden

(1631—1700) — auch im Leben eine Kompromißnatur. Mit Recht sind seine „heroischen Dramen" heute vergessen. Mit einer romantischen Liebesgeschichte verknüpft er den Untergang des Helden zahlloser Trauerspiele: „Don Sebastian, King of Portugal", und das starke lyrische Element sichert dem Märtyrermysterium „Tyrannick Love or the Royal Martyr" (St. Katharina) auch heute noch einige Beachtung.

Seiner beiden hauptsächlichsten Schüler (Otway und Lee) war schon in anderem Zusammenhang gedacht (vgl. Teil I, S. 83). Das Lob, mit dem die „Hamburgische Dramaturgie" den „Essex" des John Banks (1685) ehrt, wie Lessings Hinweis auf Nicolas Rowes „Jane Gray" (1715)[1]) und seine Vorrede zu Thomsons Trauerspielen sind so ziemlich der einzige Grund, ihrer heute noch zu gedenken — mag auch Thomsons heroisches Singspiel „Alfred" (1740) des Bardenlieds „Rule, Britannia" halber jedem Engländer teuer sein und seine Tragödie „Sophonisba" (1730) in Fieldings witziger Verspottung weiterleben. Die erste „vernünftige Tragödie", die erste, die wenigstens konsequent dem französischen Muster folgt, ist Addisons „Cato" (1713). Der außerordentliche Erfolg ist freilich weniger der Stilreinheit als politischen Gründen zuzuschreiben, da in den edlen Republikanern die Whigs, in den siegreichen Anhängern Caesars die Tories abkonterfeit sind. — Ohne erkleckliche Wirkung blieb der Versuch gelehrter Dichter, wie Lewis Theobald („Oedipus", „Elektra") und Edmund Smith („Hippolytus"), an Stelle des französischen Klassizismus die griechischen Tragiker selbst auf die Bühne zu bringen. Glücklicherweise machte dann eine neue Shakespearerenaissance dem Schwanken ein Ende, die vor allen Dingen durch die mehr als drei Jahrzehnte währende Wirksamkeit des großen Shakespearedarstellers David Garrick (1716—1779) bestimmt wurde. Einen bedeutenden Tragiker hat freilich England bis auf unsere Tage nicht wieder erzeugt, und gerade im ernsten Drama scheint der Bruch zwischen Dichtung und Theater unheilbar.

In Deutschland.

Auch in Deutschland wird der französische Geschmack zeitweilig als unbedingt gültiges Muster verehrt. Das war kaum zu vermeiden, und es ist eher verwunderlich, daß er erst so spät zum Siege gelangte und

1) „Briefe, die neueste Literatur betreffend", Brief 63f.

seine Herrschaft nur kurze Zeit — etwa ein Menschenalter hindurch — währte. Der Grund liegt einesteils an der fremdländischen Bildung der herrschenden Klassen, die sich nur von der italienischen Oper und von französischer Dramatik ins Theater locken ließen, teils an der tiefen Kluft, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zwischen der Gelehrtendichtung und der volkstümlichen Bühne gebildet hatte (vgl. Teil I). An höfischen Bühnen hätte sich aus der feierlichen Tragödie eines Gryphius vielleicht eine der französischen verwandte Kunst entwickeln lassen — so blieben selbst Versuche, das französische Muster unmittelbar zu übernehmen, wie Greflingers Cidübersetzung (schon 1650), wirkungslos, mußte sich doch Corneilles „Polyeucte", um auf die deutsche Bühne zu gelangen, erst von dem Leipziger Magister Kormart (1669) gewaltsam zur „Haupt- und Staatsaktion" umformen lassen! Diese aus widersprechenden Bestandteilen seltsam zusammengebraute, die Wanderbühnen beherrschende Mißgeburt selbst aber zum Kunstwerk umzugestalten, dazu hätte es eines beträchtlicheren dramatischen Genies bedurft, als Deutschland bisher erzeugt hatte. So war die einzige Rettung ein entschlossener Bruch mit der Vergangenheit und die Nachahmung eines fest ausgeprägten fremden Vorbildes — wie die Dinge lagen, konnte nur der französische Klassizismus in Betracht kommen. Das Verdienst, diese Notwendigkeit erkannt und das Erkannte mit aller Tatkraft durchgeführt zu haben, gebührt dem vielgeschmähten, vielverkannten — neuerdings dafür ebenso maßlos überschätzten „Diktator der deutschen Literatur": Johann Christoph Gottsched.

Der aus der preußischen Heimat vor der Gefahr, unter seines Königs „lange Kerle" eingereiht zu werden, nach Leipzig geflüchtete junge Magister und Professor (1700—1766) wollte von vornherein nicht bloß der Literatur dienen; er suchte daher Verbindung mit dem Theater und fand willige und verständnisvolle Gehilfen in den „Prinzipalen" der seit 1727 in Leipzig spielenden Neuberschen Truppe, besonders in der Frau Johann Neubers: Karoline, der „Neuberin". Das Ansehen aber, das er schon hier brauchte und erst recht nötig hatte, wenn sein Einfluß weiter reichen sollte als auf eine, wenn auch hervorragende Truppe, schaffte er sich vor allem durch sein großes theoretisches Werk, die „Critische Dichtkunst" (1730), in der die Fragen des Dramas mit einer in Deutschland bisher noch nicht dagewesenen Eindringlichkeit behandelt wurden.

Einen „moralischen Lehrsatz" (nach anderer Stelle „einen lehrreichen moralischen Satz") soll sich der Dichter wählen, um seine Wahrheit zu erweisen, eine allgemeine Fabel ersinnen, in der Geschichte nach berühmten Leuten suchen, denen ähnliches begegnet sei, und ihre Namen für die Personen seiner Fabel entlehnen, um dieser ein Ansehen zu geben. Dann heißt es nähere Umstände finden als Zwischenfabeln oder „Episodia", das Ganze in fünf ungefähr gleichgroße Stücke teilen und es unter Beachtung der drei Einheiten ausführen: das sind Gottscheds allgemeine Vorschriften. Wir dürfen nicht vergessen, daß er mit ihnen eine unglaubliche Verwilderung des Theaters bekämpfte, dürfen auch, was er Moral nennt, nicht im engsten Sinne nehmen: der Poet „muß die Moral verstehen oder den Menschen mit allen seinen verschiedenen Neigungen und Begierden kennen" heißt es einmal; freilich, daß die Dichtung in tiefem, innerem Erleben ihren Quell hat, haben seine Leser bei ihm nicht gelernt; seine Lehren wirken verständig, aber äußerlich. Doch seinen Zweck hat er erreicht: mit der feierlichen Verbannung des Hanswursts von der Schaubühne veranschaulichte die Neuberin den Beginn der neuen klassizistischen Zeit, und so fehlte wirklich „itzt nichts weiter zum Wachstum unseres Schauplatzes als Stücke und eine Mannsperson, von der man hoffen könnte, daß in etlichen Jahren ein guter Tragicus aus ihm werden könnte" — nichts weiter freilich als alles! Gottsched hat auch diesem Mangel abzuhelfen versucht, teils durch eigenes Bemühen — er dichtete als erste selbständige deutsche Tragödie den „sterbenden Cato" (1732) — teils durch unablässiges Anspornen aufstrebender Begabungen. Sein Unglück war, daß er die eigene Dichtergabe überschätzte, daß sich unter seinen Schülern kein hervorragender Dichter fand und daß alles, was zukunftskräftig heranwuchs, Partei gegen ihn ergriff.

Die dramatische Ausbeute der Gottschedschen Schule liegt zum großen Teil in der von ihm 1740—1745 herausgegebenen „Deutschen Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet" vor — anderes wird heute nur noch erwähnt, wenn es Lessing in den „Literaturbriefen" oder der „Dramaturgie" behandelt hat. Nach den großen Erwartungen ist das Ergebnis beschämend dürftig. — Die einzig annehmbare Begabung ist Johann Elias Schlegel (1719—1749). Er kannte bereits Shakespeare und hat ihn noch in einer Zeitschrift Gottscheds mit Gryph(ius) verglichen; er hat in den letzten Jahren seines kurzen Lebens zukunftsvolle Lehren vorgetragen,

z. B. in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" mit früher Einsicht die engen Beziehungen dargelegt, die zwischen Volksart und Drama bestehen; er hat darauf hingewiesen, daß die Wichtigkeit, die der Liebesleidenschaft auf der französischen Bühne beigelegt wird, „anderen Nationen, die nicht mit solchem Eifer verliebt zu seyn pflegen, langweilig, verdrießlich und unwahrscheinlich vorkömmt", und dagegen sich der Fülle der Charaktere bei den Engländern gefreut; er hat sich dagegen gewehrt, daß die Einheiten der Zeit und des Ortes jedem Stoff aufgezwungen werden müßten: jedenfalls solle man nicht fortfahren, „wie viele tun, nach der äußerlichen Form der Schauspiele ihre innerliche Schönheit zu schätzen". Aber der Dichter Schlegel hat seine bekanntesten Tragödien („Orest und Pylades" 1739, „Herrmann" 1740) als kaum Zwanzigjähriger geschaffen, und was ist von solchen Erstlingsversuchen in einer starren, unter ganz anderen Verhältnissen entstandenen Kunstform zu hoffen? Nur vierzig Jahre liegen zwischen dem „Orest" und der ersten Gestalt von Goethes „Iphigenie", aber welcher Unterschied! Eine Vertraute Iphigeniens, ein kindisches Versteckspiel, ein unnützer Mord u. ä. deuten ganz auf das Vorbild der schwachen Nachfahren Racines, und für die äußerliche Auffassung des Ganzen ist bezeichnend, daß Iphigenie selbst die Befreiungslist ersinnt und daß am Schlusse statt des euripideischen aus der Not helfenden Gottes der Oberpriester ein Orakel verkündet und mit salbungsvoller Abschiedsrede das Stück schließt. Im „Herrmann" griff er wenigstens zu einem Stoff aus der vaterländischen, im „Canut" aus der nordischen Geschichte; ihn deshalb als kühnen Neuerer zu bezeichnen, wäre trotzdem verfehlt: auch in Frankreich war der Stoffkreis der Tragödie durch Voltaire bedeutend erweitert worden.

Ganz allmählich begann der Einfluß englischer Dramatik[1]): bei den Schweizer Gegnern Gottscheds tauchte der Name des „engelländischen Sophokles" als „Saspar" auf, freilich Bodmer kannte ihn nur vom Hörensagen als einen Dichter des Wunderbaren, einen Vorläufer des gepriesenen Milton. Dann wurden Voltaires Urteile auch in Deutschland bekannt; in den Erörterungen über Wesen und Ziele der Dichtkunst begann der große Dramatiker eine Rolle zu spielen, noch klang sein Name freilich wie aus weiter Ferne herüber, denn abgesehen von einzelnen Proben war nur ein Drama übersetzt: Kaspar Wilhelm v. Borck hatte 1741 „Julius Cäsar" in Alexandrinern über-

1) Vgl. F. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist.

tragen, dann erschien 1759 ein Shakespearischer Stoff zur regelmäßigen Tragödie verarbeitet: Weißes „Richard III.". Erst im nächsten Jahrzehnt (1762—1766) erhielt Deutschland die erste eigentliche Shakespeareübersetzung: diejenige Wielands. Sie ist unvollständig, fehlerhaft, will nicht selten Shakespeare meistern, überdies in Prosa verfaßt, trotz alledem aber ein einflußreiches Werk: in dieser Gestalt lernten die Deutschen Shakespeare kennen, diese Übersetzung lag auch den ersten Aufführungen zugrunde; sie war ein Zeiterfordernis, denn ohne sie hätten die eigentlich für die Aufnahme Shakespeares in Deutschland entscheidenden Abschnitte der kritischen Schriften Lessings kaum wirkliches Verständnis gefunden. Die Form des älteren englischen Dramas, der Blankvers, war übrigens schon vorher durch Brawe, Wieland, J. H. Schlegel übernommen worden; freilich erst durch Lessings „Nathan" kam er zur Herrschaft. — Abseits der lebendigen Entwicklung blieb Klopstocks Versuch, ein vaterländisches Schauspiel ins Leben zu rufen, die „Bardiete für die deutsche Schaubühne" („Hermanns Schlacht" 1769, „Hermann und die Fürsten" 1784, „Hermanns Tod" 1787). Trotz ihrer überreizten, fortwährend durch Bardenlieder unterbrochenen Prosa folgen sie der französischen Art und verraten überdies vollkommenen Mangel an dramatischem Sinn.

Im selben Jahre, in dem „Hermanns Schlacht" erschien, gab Lessing die letzten Bogen der „Hamburgischen Dramaturgie" heraus. Der klägliche Zusammenbruch des Hamburger Nationaltheaters besiegelte auch den Zusammenbruch des deutsch-französischen Klassizismus. Es war den Gottschedianern in 35jähriger Tätigkeit nicht gelungen, einen ausreichenden deutschen Spielplan zu schaffen — so hatte das „deutsche Nationaltheater" im wesentlichen von Übersetzungen zehren müssen. Von bleibender Bedeutung wurde, daß der Hamburger Dramaturg schon durch die Besprechung der aufgeführten Stücke immer wieder auf den französischen Klassizismus gedrängt wurde, so daß die ganze Dramaturgie schließlich ein erbarmungsloser Kampf zwischen Lessing-Shakespeare auf der einen und Corneille-Voltaire auf der anderen Seite wurde. In einem Kampf auf Leben und Tod sind alle Waffen recht: es war in dieser Streitschrift nicht der Ort, nach der geschichtlichen Berechtigung des französischen Klassizismus in Frankreich zu fragen. Man wird auch an der Art, wie Lessing die vielbeschrienen „Einheiten" zerpflückt und geschichtlich erklärt, Kri-

tik üben dürfen: auch die Griechen haben sich in Wirklichkeit nicht „bona fide der Einschränkung auf einen Ort = einen und denselben individuellen Platz, und eine Zeit = einen und denselben Tag unterworfen", und seine Auslegung der aristotelischen „Katharsis" hat vor eindringlicher philologischer Forschung nicht standgehalten. Was tut's? Der französische Klassizismus hatte eben den Anspruch erhoben, den Wert jedes Dramas ein für allemal nach dem unabänderlichen Maßstab der drei Einheiten abmessen zu können. Man wird auch zugeben, daß es unrecht ist, heute noch die Gesamterscheinung des französischen Klassizismus mit den Augen des Hamburger Dramaturgen zu betrachten: er ist vorbeigegangen an seiner glänzendsten Erscheinung, an Racine — er wollte eben nicht Literaturgeschichte schreiben, sondern machen. Mochte Racine der Antike ihr Geheimnis abgelauscht haben, „die Handlung selbst zu simplifizieren, alles Überflüssige sorgfältig von ihr abzusondern", die „wilden Intrigen" der vor- und nachracineschen Tragödie paßten sicher nicht in den Rahmen eines Tages und eines Ortes. Hielten die besondere Art ihres künstlerischen Empfindens und die Macht einer glänzenden Überlieferung die Franzosen fest bei ihrer Tragödie, so war das ihre Sache — Deutschland hatte sich freigemacht von dem Zwange des seinem Wesen fremden Vorbildes.

In Italien.

Unter dem Drucke der Gegenreformation und spanischer Fremdherrschaft war die Blüte des Rinascimento im 17. Jahrhundert verdorrt, und erst ganz allmählich beginnt sich im neuen Jahrhundert das Risorgimento Italiens vorzubereiten. Der müden Barbarei des Secento gegenüber erschien der in der eigenen Heimat abwelkende französische Klassizismus noch als Befreiung, und so erklärt es sich, wie er auf italienischem Boden eine eigentümliche Nachblüte erleben konnte.

Die Bestrebungen zur Förderung der Literatur fanden ihren Ausdruck in der Gründung der Akademie der „Arcadia" in Rom, zu der die Anregung aus dem Kreise hervorgegangen war, der sich um die frühere Königin von Schweden, Christine, die nach ihrer Thronentsagung zum Katholizismus übergetretene Tochter Gustav Adolfs, geschart hatte. Die Akademie selbst trat kurz nach ihrem Tode 1690 als Körperschaft in die Erscheinung und verbreitete sich rasch in zahllosen Zweigniederlassungen über das ganze Land. Ihr Zweck sollte

die Bekämpfung des schlechten Geschmacks und die Erziehung zu vornehmer Einfachheit der Form sein. Einer der Gründer der „Arcadia", Gravina (1664—1718), wird durch seine vielgepriesene Poetik („Ragion poetica") ein Erneuerer und Gesetzgeber der italienischen Tragödie, so geringen Wert auch seine antikisierenden Dramen besitzen. Ihm folgen Conti (1677—1748) und Martelli (1665—1727), von denen der erste zwar Shakespeare kannte und schätzte, aber Racines „Athalie" für die italienische Bühne bearbeitete und der zweite mit seinem „Cicerone" in den Bahnen Corneilles wandelt, dessen Alexandriner selbst er im paarweis gereimten Vierzehnsilbler (nach ihm „verso martelliano" genannt) nachzubilden versucht. Wohl bemüht sich Lazzarini in seinem „Jungen Odysseus" („Ulisse il Giovine" 1720) die alte Mord- und Blutschandetragödie des 16. Jahrhunderts zu erneuern, verfällt aber nur dem beißenden Spott Volarессоs („Rutzvanscad il Giovine" 1724). Die gefeiertste Tragödie der Zeit ist die „Merope" (1713) des Veronesers Scipione Maffei (1675—1755), die in französischem Geschmack gehalten ist. Der Erfolg der „Merope", die dreißig Jahre später Voltaire zu seiner „Mérope" anregte, bleibt freilich dann für mehr als ein halbes Jahrhundert unerreicht, bis endlich in Alfieri der Vollender des italienisch-französischen Klassizismus erscheint.

Alfieri.[1])

Vittorio Alfieri, der am 17. Januar 1749 in Asti bei Turin geboren ist, entstammt einem alten piemontesischen Grafengeschlecht. Er verlor früh seinen Vater, wurde von seinem Oheim, der ihn für die Offizierslaufbahn bestimmte, der Turiner Kadettenanstalt übergeben und wuchs in kläglicher Unbildung heran. Der Zuschnitt der Anstalt war in allem Äußerlichen militärisch, in Lernstoff und Unterrichtsmethode mittelalterlich. Gemüt und Phantasie kamen bei der einseitig formalistischen Abrichtung nicht zu ihrem Recht. Dabei war die Sprache, deren sich die höheren Stände in Turin bedienten, ausschließlich das Französische, während das Volk seine von dem Schriftitalienischen stark abweichende Mundart sprach. So mußte Alfieri die italienische Schriftsprache mit etwa 26 Jahren erst künstlich erlernen und,

1) Vgl. besonders die Selbstbiographie („Vit") des Dichters. Ausgabe seiner Werke in 12 Bänden (1902ff.). Paul Heyse, Italienische Dichter I (1889) (mit Übersetzungen).

statt zum italienischen Dichter geboren zu sein, sich erst mit dem Aufgebot seines ganzen Willens zur Beherrschung der Sprache, in der er dichten wollte, gewaltsam durchringen. Die nachträgliche und mühsame Aneignung des Schriftitalienischen hat in der eigentümlichen Art seines Stils unverkennbare Spuren hinterlassen, wie anderseits ein gut Stück seiner von Franzosenhaß durchglühten patriotischen Begeisterung für Italien in den traurigen Eindrücken wurzelt, die der Jüngling in einem Lande des Abfalls von seinem wahren Vaterland in sich aufgenommen hatte. Volljährig geworden, stürzte sich der reiche Aristokrat in einen wilden Strudel von Vergnügungen und noblen Passionen und durchquerte fast ganz Europa. Beschämung über eine unwürdige Leidenschaft veranlaßte seine erste Tragödie („Cleopatra", 1775). Bei einem längeren Aufenthalt in Florenz, wo er seine Kenntnis der italienischen Schriftsprache zu vertiefen dachte, machte er 1777 die Bekanntschaft der Gräfin Luise von Albany, der Tochter eines Prinzen von Stolberg-Geldern und Gattin des „young Pretender" Charles Edward Stuart und damit „legitimen" Königin von England. Alfieri wußte die schöne Frau zu bestimmen, die ihr verhaßt gewordene Ehe zu lösen und ihm nach Frankreich zu folgen. Mit Mühe entrannen Luise und er der revolutionären Schreckensherrschaft und kehrten nach Italien zurück (1792). Sie ließen sich in Florenz nieder, wo Alfieri am 8. Oktober 1803 gestorben ist.

Die meisten seiner Tragödien behandeln, der alten klassizistischen Tradition entsprechend, Stoffe aus antiker Sage und Geschichte oder aus der Bibel, die übrigen, außer der „romantischen" „Rosmunda", sind historische Tragödien. Am bemerkenswertesten sind „Filippo" (1776), „Mirra" (1784—1787) und „Saul" (1782—1789).

In dem Mittelpunkt des ersteren Dramas („Filippo"), das als tragische Leistung in seiner Art schon recht ansehnlich ist, steht König Philipp von Spanien. Isabella (= Elisabeth), seine Gattin, liebt heimlich noch ihren einstigen Verlobten Carlo (= Don Carlos) und wird von ihm geliebt. Sie gesteht dem Prinzen ihre Liebe, weist ihn aber zurück. Trotzdem wird Filippos Argwohn geweckt, und obwohl er seine Gattin nicht liebt, beschließt er, Karl zu verderben, und beschuldigt ihn daher vor dem Gericht seiner Granden des hochverräterischen Einverständnisses mit den aufrührerischen Niederlanden und ohne jeden ersichtlichen Grund sogar des Mordversuchs auf den eigenen Vater. Da Perez (= Marquis Posa) seinen Freund warm verteidigt,

steht Philipp scheinbar von seinen Mordplänen ab, verhaftet aber dann selbst den Sohn, den er nächtlicherweile auf dem Wege zu einer Unterredung mit Elvira, Isabellens Kammerfrau, abfängt, und unterzeichnet das Todesurteil. Sein Ratgeber Gomez verlockt die Königin, sich in den Kerker zu wagen und Karl zur Flucht zu bewegen. Karl durchschaut zwar die Hinterlist, aber es ist zu spät, der König überrascht ihre Unterredung und weidet sich an Isabellens Verzweiflung. Karl durchsticht sich mit dem Dolch, mit dem der treue Perez inzwischen ermordet ist, und Isabella folgt ihm in den Tod nach.

Psychologisch schärfer und vielseitiger ist das Motiv in „Mirra" behandelt. Die Darstellung des verhängnisvollen Seelenkampfes, welcher sich in der rührenden Mädchengestalt der Heldin abspielt, hat der Dichter, soweit ihm dies im Rahmen seiner einseitigen, allein auf das unumgänglich Notwendige gerichteten Darstellungsweise überhaupt möglich war, in breiter Form durchgeführt. Die schöne Tochter des Königs Cinyras und der Cecrys, die Braut des Fürsten Pereus, siecht in unheilbarer Schwermut dahin. Vergeblich sind alle Bemühungen der Eltern wie des Bräutigams und der treuen Amme Euryklеia, das Geheimnis ihres Leidens zu ergründen. Cecrys ahnt, daß eine verhängnisvolle Liebesleidenschaft der wahre Grund des Schmerzes ihrer Tochter ist, und klagt sich selbst als die eigentliche Schuldige an, da sie in Überhebung den Zorn der Venus herausgefordert hat. Die Seelenkämpfe und leidenschaftlichen Ausbrüche Mirras deuten auf ein furchtbares Geheimnis, das sie niemand offenbaren darf. Sie beschließt endlich, gewaltsam dem unhaltbaren Zustand ein Ende zu machen, und ist bereit, dem ungeliebten Bräutigam die Hand zu reichen, nur um aus dem Elternhause fortzukommen. Schon erklingt das fröhliche Hochzeitslied, als Mirra in jäher Verzweiflung die Erinnyen selbst zu erblicken glaubt, die die Schlangengeißeln gegen sie schwingen. Erschüttert eilt Pereus davon, und bald hören wir, daß der schwache Jüngling den Zusammenbruch seiner Hoffnungen nicht hat überleben können. Als der sonst so milde Cinyras mit harten Vorwürfen Mirra seine Mörderin nennt, steigert sich ihre Seelenangst und Leidenschaft so sehr, daß sie ihm das Schwert entreißt und sich in die Brust stößt. Ihre letzten Worte vor der unseligen Tat offenbaren das so lange bewahrte Geheimnis, und erschüttert und entsetzt zugleich erkennt Cinyras, daß er selbst das Ziel ihrer Sehnsucht war.

Anders sind die tragischen Verwicklungen und seelischen Verirrun-

gen, in die „Saul“ hineinführt, die einzige Tragödie, in der sich Alfieri an Shakespeare anlehnt. Für die Durchführung des Grundmotivs ist Sophokles' „Ajax“ Vorbild gewesen. Ein Charakter von großen Tugenden und großen Schwächen, kämpft Saul alles und jedes nieder, was sich ihm in den Weg stellt, nur der finsteren, geheimnisvollen Leidenschaft, die in ihm selbst kocht, kann er nicht Herr werden. Mit großer Meisterschaft schildert Alfieri, wie die furchtbaren Mächte immer mehr und mehr die Oberhand in Saul gewinnen, und wie sie ihn mit einer sich von Akt zu Akt steigernden Wucht packen und schließlich zum Wahnsinn fortreißen. Vor seinem Zorn ist David aus der Heimat geflohen, weil der König ihn für einen Verräter gehalten und ihm nach dem Leben getrachtet hat. Jetzt kehrt er gerade in dem Augenblick, wo die Philister mit Heeresmacht heranziehen, in die Heimat zurück und will trotz Sauls Haß in den Reihen seines Volks gegen den Erbfeind mitkämpfen. Auf den Bergen von Gilboa erwartet Saul mit seinem Heere die letzte Entscheidung. Jonathan und Michal begrüßen den zurückgekehrten David freudig, selbst ihre Furcht vor Sauls Grimm scheint bedeutungslos; denn der böse Geist ist derzeit nicht Herr in der Seele des Königs. Aber die versöhnliche Stimmung hält nicht vor. Alles, was David sagt oder tut, bringt den König, der Abners Einflüsterungen unterliegt, in Wut. Davids Harfenspiel verscheucht zwar zunächst noch den Dämon, aber eine unvorsichtige Anspielung auf die eigenen Heldentaten erweckt Sauls Eifersucht, und er bedroht den Sänger mit dem Schwert. Voll Grimm, daß sein Opfer ihm entkommen ist, stürzt Saul den Schlachtplan um, den Abner und David entworfen haben; den Priester Abimelech, der ihm seinen Untergang weissagt, läßt er in einem neuen Anfall von Wahnsinn ermorden. Die Kunde von diesem Gottesfrevel treibt David endgültig aus dem Lager, die Israeliten werden überfallen, Abner eilt in das Zelt des Königs, um ihn zu retten; aber Saul, über die Mordtat von Sinnen, gibt sich, als er hören muß, daß seine Söhne gefallen sind, in einem neuen Anfall von Raserei selbst den Tod.

In „Saul“ wie in anderen Tragödien stellt Alfieri mit starker Einseitigkeit nur eine einzige große Leidenschaft dar. Gegenüber dem Helden, der diese verkörpert, verschwinden alle anderen Figuren. Die Episoden treten vor der Haupthandlung, die mit eherner Wucht dahinschreitet, stark in den Hintergrund. Den Mangel einer reicheren Handlung, der an Racine erinnern könnte, ersetzt Alfieri indessen nicht,

wie man erwarten sollte, durch vertiefte Psychologie. Im Gegenteil: seine Charakteristik ist im allgemeinen roh und allzusehr auf grobe Kontraste abgetönt, und nur in der Schilderung verbrecherischer Liebesleidenschaft (Clitennestra und Mirra) und des seltsamen Gemischs aus Blutdurst und Feigheit bei seinen Tyrannen (Filippo, Creonte, Egisto, Appio Claudio, Polifonte) und dem unseligen Doppelbewußtsein Sauls wirkt er wahrhafter. Im übrigen wird die Charakteristik durch leidenschaftliche, stets wiederkehrende Phrasen wie Tyrannenhaß, Freiheitsbegeisterung, Vaterlandsliebe ersetzt. Und das alles wird in einem aufgeregten Stil geschrien, der nur zu oft selbst in den gefälligen Lauten der italienischen Sprache hart und unmelodisch klingt und nach endlosen Monologen, Reden und Gegenreden in einer ganz an Gryphius gemahnenden Unart den Dialogvers in stichomythische Bröckel zerschlägt. Dieser Aufgeregtheit entspricht, daß die Handlungsweise der Helden bisweilen unsinnig erscheint (Mirra) oder tatsächlich unsinnig ist (Oreste), wie denn auch Wut die häufigste Leidenschaft und „oh rabbia!" der geläufigste Ausruf seiner Helden ist.

Kaum ein anderer Dichter ist so geeignet, die Stetigkeit des römischen Nationaltypus darzutun, wie Alfieri. Mag auch die moderne Rassentheorie den rothaarigen „Langobarden" zum Germanen stempeln wollen, die tragische Muse Alfieris ist römisch, so römisch, daß sie der Senecas ähnlich sieht wie eine Schwester der anderen. Mit Seneca teilt Alfieri gerade die Züge, die uns schon an dem antiken Dramatiker am meisten abstießen: pathetische Deklamation, äußerlich überreizte Leidenschaft und blutdürstige Grausamkeit auf der einen, stoisch-gefühllose Todesverachtung auf der anderen Seite. In den etwa 20 Tragödien Alfieris treten insgesamt rund 100 Personen auf, von denen 40 ums Leben kommen, und zwar 16 durch Selbstmord, 18 werden ermordet, 4 hingerichtet und nur 2 im Kampf erschlagen; unter denselben 100 Personen befinden sich 31 Mörder, und zwar 20 „böse" und 11 „gute" (d. h. Tyrannenmörder oder Bluträcher), wobei der ältere Brutus noch gar nicht als Mörder seiner Söhne mitgezählt ist. Eine solche Fülle von Blut und Mord kann kein Zufall sein, wie wir denn auch in Alfieris Kunsttheorie die schroffe Forderung finden, daß die Tragödie „grausig und wild sein müsse, soweit es die Natur nur zuläßt". In dieser Forderung zeigt sich der nahe Zusammenhang seiner Kunstanschauung mit der des französischen Klassizismus à la Crébillon, von der er ausging, nur ist für ihn charakteristisch,

daß er auf „bienséance“ und „délicatesse“ keine Rücksicht nimmt. Wie die widernatürliche Leidenschaft seiner „Mirra“ das Phädramotiv überbietet, malen sein „Agamemnone“ und „Oreste“ so recht con amore die verbrecherische Leidenschaft Klytämnestras, und der Mord des Eteokles ist ein gemeines Verbrechen auf offener Bühne. Die drei „Einheiten“ beobachtet Alfieri weniger aus theoretischer Überzeugung — wie er auch die Einheit des Orts mit Voltairescher Freiheit behandelt —, als weil sie sich von selbst ergeben aus seiner Auffassung von der Einheit der Handlung, die „aus einem einzigen Faden gesponnen sein und so schnell wie irgend möglich sich abwickeln“ soll. Demzuliebe verzichtet Alfieri auf die romanhaften Intrigen der spätfranzösischen Tragik, beschränkt er die Zahl der auftretenden Personen auf das geringstmögliche Maß[1]), erledigt er die Exposition in der Hauptsache schon in der ersten Szene, die daher achtmal, ganz wie bei Euripides oder Seneca, mit einem Monolog beginnt, der ausschließlich dazu dient, den Zuschauer in die Handlung einzuführen.[2]) Die rasche Exposition läßt die an sich magere Handlung nur noch dürftiger erscheinen. Das Bestreben, die Schlußkatastrophe möglichst kraftvoll zu gestalten, läßt im dritten und vierten Akt die Handlung oft ungebührlich stocken, wofür dann der fünfte Akt in der Regel explosionsartig wirkt.

Worauf beruht nun bei solchen in die Augen springenden Mängeln die Bedeutung Alfieris? Und was berechtigt dazu, ihn den ersten Tragiker seines Volks zu nennen? Außer dem Fehlen eines ebenbürtigen Mitbewerbers kommen hier offensichtlich Eigenheiten seiner dramatischen Kunst in Betracht, die eng mit den Mängeln seiner dichterischen Leistung zusammenhängen. Zunächst ist ohne weiteres anzuerkennen, daß Alfieris Tragödie Stil hat: mit Verachtung billiger Theaterwirkungen geht sie mit energischem Schritt auf ihr Ziel los und erreicht dieses Ziel mit den denkbar einfachsten Kunstmitteln. Und so wenig reizvoll und eintönig wiederkehrend die Leidenschaftlichkeit seiner Helden wirkt, so ist sie doch wenigstens subjektiv echt, und man fühlt, wie der wilde Grimm in der Seele des Dichters selbst flammte, als er die rasend sich überstürzenden Zornreden niederschrieb. Der Mann, der erst als Erwachsener seine Muttersprache meistern lernte, den erst Cesarottis Ossianübersetzung die Musik des italieni-

1) Siebenmal nur vier, ein einziges Mal sieben Personen.
2) Die „Antigone“ beginnt sogar mit zwei Monologen!

schen Blankverses empfinden lehrte, der sich in Paris und London seiner Herkunft schämte, war im Tiefsten seines Herzens ein glühender Patriot, und sein scheinbar abstrakter Tyrannenhaß gilt in Wirklichkeit den nur allzu konkreten Zwingherren der in jahrhundertelanger Knechtschaft schmachtenden Italia. Für die Weltliteratur sind Alfieris starre, jeder Entwicklung bare Charaktere, die nur interessant werden, wenn sie die Grenzen des Pathologischen überschreiten, ohne Bedeutung. Aber gerade das, was wir an Alfieris Kunst vermissen, ist es, was den Italienern gefällt: die aufs Äußerste getriebene, oft schablonenhaft wirkende Knappheit der Darstellung, das schroffe, rauhe Wesen der Helden, ihr stark abstraktes, ungefüges Pathos, das Fehlen eines reich entwickelten, individuell abgestuften Menschlichen. Es zeugt lediglich von seltsam urteilsloser Befangenheit, wenn italienische Kritiker ihn neben oder über Schiller oder gar Shakespeare erheben wollen. Um den Abstand, der Alfieri von Shakespeare oder Schiller trennt, zu begreifen, braucht man sich nur die kindliche Unbeholfenheit des italienischen Dichters zu vergegenwärtigen, wenn er Massen auf die Bühne bringen will und das Volk mit tiefsinnigen Sprüchen wie „Ben dice. — Oh morte! — Oh giorno! — Oh rabbia! — Oh cielo! — Che parli? — Oh virtù prisca!" die langen Tiraden der Helden unterbrechen oder auch sie mit „silenzio universale" begleiten läßt.

Um so tiefgreifender ist der Einfluß Alfieris auf die Entwicklung des italienischen Theaters. Noch viel stärker als das Beispiel des spätfranzösischen Klassizismus (Voltaire und Chénier) hat sein Vorbild bestimmend auf die Tragödie von Vincenzo Monti („Galeotto Manfredi" 1788), der beiden Pindemonte und Ugo Foscolo, vor allem auch in ihrer patriotischen Tendenz, eingewirkt. Erst der „Carmagnole" (1816—1820) Alessandro Manzonis bricht mit der klassizistischen Tradition und proklamiert in Shakespeare den Schutzheiligen des neuen romantischen Dramas.

Im übrigen Europa.

Sehr ähnlich der italienischen ist die Entwicklung auf der Pyrenäenhalbinsel — nur mit dem Unterschied, daß beide iberische Nationen zu erschöpft waren, um einen Alfieri hervorzubringen. Die Pflege des von Ignacio de Luzan (vgl. Teil I S. 101) proklamierten französischen Klassizismus wird von der 1749 gegründeten „Akademie des guten Geschmacks" in Madrid übernommen. Den letzten Rest na-

tionaler Kunstübung erstickt José Clavijo y Fayardo, der durch sein Abenteuer mit Beaumarchais' Schwester und durch die Behandlung dieser Affäre in Goethes „Clavigo" berühmt geworden ist, 1765 durch das Verbot, Autos aufzuführen. So wandelt die „Hormesinda" (1770) des Nicolas Fernández de Moratín in den Bahnen Racines, und auch die „Rachel" des García de la Huerta y Muñoz (1734—1787) folgt im allgemeinen dem französischen Schema, das auch drüben in Portugal die Dramatisierungen der unvermeidlichen „Ines de Castro" durch Domingo dos Reis Quita (1725—1778) und Manoel de Figueiredo (1725—1801) bewahren. Nach Francisco Martinez de la Rosa (1788—1862) ist in seiner Jugend Klassizist, bis er als politischer Flüchtling in Paris in den Bannkreis der französischen Romantik gerät und mit seinem „Aben-Humeya" 1830 das erste spanische Romantikerdrama schreibt.

Im skandinavischen Norden, dem die Reformation das biblische Schuldrama gebracht hatte, faßte der Klassizismus zunächst in Schweden Fuß, und gar merkwürdig nimmt sich da eine Behandlung der nordischen Sage im französischen Stil aus: so dramatisierte Olof v. Dalin (1708—1763) Brynhilds unglückliche Liebe zu Sigurd Sven, dem nordischen Siegfried (Brynhilda). — In Dänemark schuf ein hochbegabter Dichter ein volkstümliches Lustspiel (s. S. 55 f.), neben dem die Tragödie erst spät aufkam; aus diesem ihr anscheinend wenig günstigen Boden erwuchs vielmehr die lustigste Verspottung des steifen Alexandrinerheldentums: Johan Herman Wessel aus Vestby in Norwegen füllte seine „Liebe ohne Strümpfe" („Kæerlighed uden Strömper", 1772) mit hochtrabendem Alexandrinergetön, unheilverkündenden Träumen und Ahnungen, mit Vertrauten und gewichtigen Selbstgesprächen, und dabei handelt es sich um die Braut eines Schneiderjünglings, der ein Traum geweissagt hat, daß sie heute oder nie Hochzeit haben werde. Dem armen Bräutigam fehlen nur leider die weißen Strümpfe zum hochzeitlichen Gewand; nach vielem Hin- und Herreden, nach hartem Seelenkampf stiehlt er sie seinem Nebenbuhler Mads. Als Mads den Diebstahl entlarvt, bricht des Schneiders Heldentum zusammen; er ersticht sich pflichtschuldigst, Grete und Mads folgen, und den beiderseitigen Vertrauten bleibt auch kein anderer Ausweg. Dem Stoff entspricht die Form: übermütig werden diesen Kleinbürgern die volltönenden Wendungen der großen Tragödie in den Mund gelegt; man benennt sich gegenseitig mit „Seigneur, Masör,

Madam", fordert einander auf, nicht aus dem tragischen Stil zu fallen — selbst die berühmten Voltaireschen „Naturlaute" („I græder, Grete?" Grete, du weinst?) fehlen nicht.

Auch der europäische Osten schafft seine ersten literaturfähigen Dramen im Anschluß an den französischen Klassizismus. Gerade das feste Schema der französischen Tragödie mußte beginnende Literaturen am ehesten zur Nachahmung locken. „Was ist leichter, als ein regelmäßiges französisches Schauspiel zu schreiben?" fragt Dryden-Lessings Neander — und so behandelt Alexander Sumarokow (1718—1777) am Hofe Katharinas Stoffe aus warägischer Urzeit und Georg Bessenyei (1747—1811), der die westliche Kultur als magyarischer Nobelgardist in Wien kennen gelernt hatte, das Schicksal des unglücklichen Spartanerkönigs „Agis" (1779) in Alexandrinern und mit Beobachtung aller französischen „Regeln". Eine lebenskräftige dramatische Literatur konnte aus dieser äußerlichen Übernahme einer aus ganz anderen Kulturverhältnissen geborenen Kunstform freilich nicht entstehen, und so beschränkt sich die Nachahmung des französischen Klassizismus hier, wie in allen nichtromanischen Ländern, nur auf eine kurze Durchgangszeit, deren erzieherischer Wert nicht unterschätzt zu werden braucht, die selbst aber keinen höheren Wert beanspruchen kann.

II. Die Nachfolge Molières.

In Frankreich.

Sieben Jahre nach dem Tode Molières vereinigte königliche Willkür die bisher feindlichen Truppen des Hôtel de Bourgogne und des Guénégaudtheaters und gab so Anlaß zur Gründung der noch heute bestehenden ruhmreichsten europäischen Bühne, der Comédie française. Auf der alten Szene der Passionsbrüder aber trieben noch, zum Teil in französischem Gewande, die tollen Masken der italienischen commedia dell' arte ihr übermütiges Spiel. Als der fromme Zorn der Frau v. Maintenon das „théâtre italien" 1697 schloß, flüchtete sich die französisch-italienische Posse auf die großen Jahrmärkte von St. Germain und St. Laurent (théâtres de la foire). Sie geriet bald in erbitterten Streit mit der Comédie française einerseits und der eben unter Lully aufblühenden französischen Oper anderseits. Der mit vieler Laune von den Jahrmarktskomödianten geführte Streit

zwang ihre privilegierten Rivalen schließlich zur Kapitulation. Zeugnisse des Streits sind bis heute noch das lustige Monodram, das nur eine einzige handelnde Person kennt (vgl. besonders Pirons „Arlequin Deucalion"), und bleibender noch das aus den pièces à la muette entstandene Vaudeville. Da zeitweilig selbst das Eindrama verboten war, halfen sich die Jahrmarktskünstler dadurch, daß sie den Rollentext der stumm agierenden Schauspieler auf Zettel schrieben und anschlugen und im gegebenen Augenblick durch volkstümliche Couplets unterbrachen.

Etwas von der tollen Ausgelassenheit dieser Possendichtung bleibt auch nach dem Kampf das Erbteil der „italienischen" Komödie, die nicht eben allzutief, aber mit lustigem Spott und naiver Freude an burlesken Verwicklungen charakteristische Typen der Pariser Gesellschaft karikiert. In Dancourts „Chevalier à la mode" (1687) erscheint so in Madame Patin das weibliche Gegenstück zu Molières „Bourgeois-Gentilhomme". Nach abenteuerreichem Leben wendet sich auch Jean François Regnard († 1710) der gleichen Harlekinade zu, in der besonders natürlich nach den üblichen Verwechslungen und Personenvertauschungen (vgl. z. B. „Les Ménechmes", 1705) pfiffige Bediente ihre einfältigen Herren an der Nase herumführen. Theophrast-Labruyères „Charaktere" werden skrupellos als Fundgrube ausgenützt, und in einer Komödie wenigstens, dem „Joueur" (1696), gelingt es Regnard, einen weitverbreiteten Zeittypus, den leidenschaftlichen Hasardspieler, mit guter Laune und künstlerischem Feingefühl festzuhalten. Doch ist er von der trübseligen Tragik des Mooreschen „Gamester" oder Ifflands weit entfernt: sein „Spieler" Valère gibt sich seiner Passion mit solch naiver Unbekümmertheit hin, daß wir ihm unmöglich gram sein können und den inneren Zusammenhang zwischen seiner wärmer oder kühler werdenden Neigung zu Angélique und seinen Verlusten oder Gewinnen im Spiel amüsiert verfolgen.

Schneidiger klingt der Ton in Alain René Lesages „Turcaret" (1709), der einzigen, literarisch bedeutenden Komödie jener Tage, in der der kühne Verfasser des „Diable Boiteux" und des „Gil Blas" den verhängnisvollen Einfluß des Geldes auf die Gesellschaft seiner Zeit darlegt und in dem Titelhelden einen ganz außerordentlich mächtigen, aber auch außerordentlich gefährlichen Stand, den Stand der Finanzmänner, an den Pranger stellt. Die alte Zeit, wo nur die Geburt den Rang gab, geht bereits zur Neige, und wenn der reich gewor-

dene Bürger bei Molière nur ein schnurriger Kauz ist, erscheint er hier in der Person des rücksichtslosen Finanzmannes, der durch Spekulation und brutale Auspressung der Steuerzahler zu Reichtum und Einfluß gekommen ist, als ein höchst bedenklicher Machtfaktor. Die übrige Gesellschaft ist nicht besser als er: was Turcaret den Massen abgenommen hat, entlockt ihm seine adlige Geliebte, die selbst wieder von ihrem geliebten Chevalier ausgeplündert wird, und als die Entlarvung des Hochstaplers ihn selbst der verdienten Strafe überliefert und zugleich die adligen Glücksritter um den Raub betrügt, bleibt nur das saubere Dienerpaar lachend im Besitz seiner ergaunerten Beute zurück.

Drängt schon hier das soziale Thema die gallische Heiterkeit in den Hintergrund und gibt zu moralischen Betrachtungen Anlaß, so ändert sich mit dem Ende der Regentschaft durchgängig der Ton der Komödie. Der frivole Rausch ist verflogen, man wird sehr brav, gutbürgerlich bescheiden und sanfter Rührung zugänglich; man beginnt, nicht mehr in einem tollen Intrigenspiel und zwerchfellerschütternder Situationskomik das Wesen der Komödie zu sehen, sondern sucht nach diskreteren Wirkungen. Schade nur, daß damit das eigentlich komische Element mehr und mehr aus der Komödie entschwindet, bis schließlich die Rührung immer stärker überhandnimmt und jede Heiterkeit in den Tränenströmen des Rührstücks, der „comédie larmoyante" ertränkt wird. Noch an der Grenze zwischen der alten heiteren Komödie und dem kommenden Rührstück steht einer der feinsten Vertreter des französischen Lustspiels: Marivaux.

Marivaux.[1])

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux war 1688 als Sohn eines normannischen Finanzmanns in Paris geboren. Der Tod seines Vaters ließ den feingebildeten Jüngling ohne größeres Vermögen zurück und zwang den früh in die besten Kreise der Pariser Gesellschaft Eingeführten, seinen Lebensunterhalt selbst zu erwerben. 1743 wurde er Mitglied der Akademie; er starb in dürftigen Verhältnissen am 11. Februar 1763 in Paris.

Wie sein Leben sich in wenigen Worten erledigen läßt, so entbehrt auch seine Dichtung stärkerer Bewegtheit. Wohl scheint er äußerlich vielseitig genug: seine Romane beginnen mit einem „Don Quichotte

1) Vgl. besonders Larroumet, Marivaux, sa vie et ses œuvres (1882).

moderne"; die langatmige „Vie de Marianne" (1731—1741) bringt — noch in der Lesage entlehnten äußeren Form des Abenteuerromans — eine tiefbohrende Analyse der Frauenseele des ancien régime, und der „Paysan parvenu" (1735) zeigt uns das Emporkommen eines nach Paris verschlagenen Bauernjungen der Champagne, der es schließlich bis zum fermier général bringt. Ferner schreibt Marivaux eine — allerdings recht unbedeutende — Tragödie „Annibal" und phantastische „Feerien" und Satiren und lenkt gelegentlich sogar in die Bahn des reinen Rührstücks ein. Seine Bedeutung beruht indessen ausschließlich auf den wirklichen Komödien, in denen er das Leben der ihm vertrauten Kreise der gebildeten französischen Gesellschaft mit Liebe und anmutiger Feinheit schildert.

Von dem Inhalt seiner hervorragendsten Werke eine Vorstellung zu geben, ist schwer, da ihr Reiz eben nicht auf der äußeren Handlung beruht. Was sagt es schließlich viel, wenn man erfährt, daß in „La (seconde) Surprise de l'Amour" ein Chevalier und eine Marquise Seelenfreundschaft schließen, daß beide den verstorbenen Gatten nachzutrauern glauben und schließlich erkennen, daß sie sich lieben? Daß in „Le Legs" (1736) ein lästiges Testament einen Marquis zwingt, die ungeliebte Hortense zu heiraten oder ihr 200 000 Franken auszuzahlen, und daß er, durch eine geschickte Intrige in die Klemme getrieben, doch lieber die Buße zahlt und seine geliebte Komtesse heimführt? Daß in „L'Epreuve" (1740) Lucidor, um die Liebe Angéliques zu prüfen, seinen Diener Frontin als Bräutigam vermummt und Maître Blaise, einen jungen Bauern, ebenfalls zur Werbung hetzt? Verwickelter ist die Handlung schon im „Jeu de l'Amour et du Hasard" (1730): Dorante und Silvia sind von den Vätern einander versprochen, ein Brief des älteren Dorante benachrichtigt Herrn Orgon, daß der Bräutigam in Begleitung eines Dieners eintreffen wird, daß er aber, um seine Braut ungestört kennen zu lernen, mit Pasquin die Rolle tauschen will. Als Silvia von der bevorstehenden Ankunft ihres Verlobten hört, kommt sie, ohne von Dorantes Plan etwas zu ahnen, ebenfalls auf den Gedanken, mit Lisette den gleichen Tausch vorzunehmen. Natürlich entwickelt sich die Handlung wie vorauszusehen: der falsche Bräutigam zieht die derben Reize der Pseudobraut den stilleren des angeblichen Kammermädchens vor, und der falsche Diener wie die falsche Zofe wundern sich über die Roheit der vermeintlichen Herrschaften und werden von geheimer Neigung zueinander ergriffen. Da der alte Or-

gon und sein Sohn Mario mit behaglichem Schmunzeln das ganze Versteckspiel dirigieren, dauert es gerade so lange, wie nötig, um die erforderlichen Liebeserklärungen plausibel zu machen, und am Schluß kann nun statt einer gleich eine Doppelverlobung gefeiert werden.

Zu Marivaux' besten Lustspielen gehört auch „Les fausses Confidences" (1737). Dorante liebt die reiche Witwe Araminte, die er bisher nur von weitem verehren konnte, und erreicht zunächst, daß er als Hausverwalter von ihr angestellt wird. Ein treuer Diener Dubois, der ebenfalls in Aramintes Dienste getreten ist, zettelt ein gewagtes Intrigenspiel an, durch das Araminte von Dorantes Leidenschaft erfährt. Da ihre Mutter sie zu einer höchst unerwünschten Heirat mit einem Grafen drängen möchte und sie auf der Seite des Grafen nur selbstsüchtige Beweggründe sieht, anderseits aber Dorantes Uneigennützigkeit von Dubois stets in leuchtenden Farben geschildert wird, läßt sie sich schließlich von Dorantes hoffnungsloser Schwärmerei rühren, und als er den Mut findet, ihr offen die ganze Intrige zu gestehen, reicht sie ihm die Hand.

Kein anderer Dichter gleicht Marivaux in der Kunst, die graziöse Welt des Rokoko zu schildern. Nicht das Rokoko des Königshofes, mit höfischem Prunk, Hirschpark, Mätressen und Hofschranzen, sondern das entzückend intime Rokoko des bald auf den ererbten Gütern, bald in der Hauptstadt lebenden kleinen Adels und des besitzenden Bürgertums der Weltstadt. Es liegt wie ein leichter Puderhauch und ein feiner Lavendelgeruch über diesen anmutigen Spielereien. Taxus- und Buchsbaumhecken, Schönpflästerchen, Reifrock und Stöckelschuh, Dreispitz, Haarbeutel und Galanteriedegen, alles das taucht vor uns auf, und aus der Ferne klingt eine leise Menuettmelodie zu uns herüber. Und das Ganze ist in eine mit graziösen Schnörkeln überladene, feine und zierliche Sprache gekleidet, für die die Zeitgenossen das Wort „marivaudage" geprägt haben. Freilich ist die Welt, die Marivaux schildert, künstlich und weiß von den großen Fragen der Zeit und der Menschheit nichts, freilich ist selbst die einzige stärkere Leidenschaft dieser höchstkultivierten gesellschaftlichen Kreise, die Liebe, nur ein Gesellschaftsspiel, aber „on ne badine pas avec l'amour!" Die zärtlich-koketten Blicke über den Fächer hinweg werden heißer und heißer, der kühner werdende Kavalier, der eigentlich nur einen leichten Begrüßungskuß auf die ihm graziös entgegengestreckte kleine Hand hauchen wollte, hält sie fest zum Bunde fürs Leben, und die durch eigen-

willige Laune, selbst herbeigeführte Mißverständnisse und stolze Schüchternheit Getrennten erkennen plötzlich, daß sie sich seit langem lieben: „Que vous m'aimez, madame? Quelle idée! qui pourrait se l'imaginer?" Araminte, d'un ton vif et naïf: „Et voilà pourtant ce qui m'arrive." Entsprechend der Herrschaft der Frau im „galanten Zeitalter" trägt diese Kunst schließlich einen ausgesprochen feministischen Charakter, und man merkt es, daß Marivaux vor allen Dingen das Leben in den geistreichen Salons der Mesdames de Lambert, de Tencin und Geoffrin beobachtet. Seine Schilderung des diffizilen Frauencharakters seiner Zeit bleibt unerreicht an psychologischer Feinheit und Wahrheitstreue, und Silvia und Araminte werden stets zu den sympathischsten Figuren der französischen Literatur gerechnet werden müssen. Starke Erschütterungen verbietet der feine gesellschaftliche Ton, auf den alles abgestimmt ist, von vornherein; nur in den Bedientenszenen wird bisweilen eine kräftigere Saite angeschlagen, und gelegentlich verrät auch einer der vornehmen Herren die bedenkliche moralische Grundlage, auf der diese feine Höhenkultur erwachsen ist, und ebenso findet sich hier und da ein Wink, daß die Helden sich selbst nicht ganz ernst nehmen. Aber was tut's? Wer die Mahnung des braven Pasquin befolgt: „Je ne me soucie pas de ce qui est possible, moi", wird reichlich entschädigt durch die feinziselierte Eleganz in der Wiedergabe einer untergegangenen, schönheitsfreudigen, wenn auch allzu zarten Welt.

Das Rührstück.[1])

Das Zeitalter der Aufklärung erscheint uns zunächst meist als eine Zeit kühler Verstandesmenschen, aber dieselbe Zeit, die die Herrschaft der Vernunft auf allen Gebieten proklamierte, ist auch die Zeit der „weichen Seelen"! Das neue Gefühlsleben findet zuerst in England Eingang in die Literatur, und von England aus übernimmt auch Frankreich die „sentimentale" Mode. Die englische Herkunft erklärt auch den starken, allzu starken moralischen Beigeschmack, der von Richardson in die französische Erzählung wie in die dramatische Kunst übergeht. In England wandelt sich auch **Néricault Destouches** (1680—1754) zum moralischen Dichter. Sein Lebenslauf schien ihn bis dahin wenig dazu zu prädestinieren: er war Soldat und Schauspieler und strebte mit seinen ersten Komödien nach dem Lorbeer Molières,

1) Vgl. G. Lanson, Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante (2. Aufl. 1903).

so wenn er im „Irrésolu" (1713) ergötzlich genug das unentschlossene Schwanken Dorantes zwischen Julie und Célimène vorführt. In den sieben Jahren seines Aufenthalts in England verheiratete sich der nunmehrige Gesandtschaftssekretär, sah sich aber genötigt, die Ehe geheimzuhalten. Die sich daraus ergebenden, halb komischen, halb ernsten Situationen hat er, noch immer mit gutem Humor, nach der Rückkehr in seinem „Philosophe marié" (1727) dargestellt, in dem er zugleich seiner spottlustigen, koketten Schwägerin ein Denkmal gesetzt hat. Sein Hauptwerk aber, „Le Glorieux" (1732), zeigt ihn bereits vollständig als Sittenprediger. Der Graf von Tufière ist unglaublich stolz und eingebildet, aber völlig verarmt, so daß er sich genötigt sieht, um die Hand Isabellens zu werben, deren Vater der reiche Bürger Lisimon ist. Die plumpe Vertraulichkeit des künftigen Schwiegervaters, der sich sogar erdreistet, den hochgeborenen Schwiegersohn in spe zu duzen, kränkt diesen natürlich empfindlich. Aber noch tiefer wird sein Stolz gebeugt, als sein eigener Vater in ärmlichem Aufzug erscheint und so die mühsam aufrechterhaltene Täuschung Tufières zerstört, als ob er selbst reich wäre und Isabella nur aus Liebe heiraten wolle. Der Graf versucht zunächst, seinen Vater für seinen Verwalter auszugeben, zuletzt aber muß er schweren Herzens die Wahrheit gestehen, wenn er nicht den väterlichen Fluch auf sich laden will. Ein Glück noch, daß Lycandre in Wirklichkeit gar nicht arm ist und sein überstolzer Sohn infolgedessen ohne empfindliche Strafe davonkommt. — Sonderbar, daß Destouches' gewiß achtbares, liebenswürdiges Talent den Zeitgenossen so bedeutend schien, daß Lessing von ihm sagen konnte, er habe „in seinem ‚Verheirateten Philosophen', in seinem ‚Ruhmredigen', in seinem ‚Verschwender' Muster eines feineren, höheren Komischen gegeben, als man von Molière selbst in seinen ernsthaftesten Stücken gewohnt war".

Noch stärker verblaßt ist der Ruhm des eigentlichen Meisters des Rührstücks, der comédie larmoyante, Pierre Claude Nivelle de la Chaussée († 1754). Als Sohn eines reichen Pariser Finanzmanns widmete er sich erst verhältnismäßig spät dem Theater. Wie er im Streit mit La Motte (vgl. S. 5f.) sich auf die Seite des Klassizismus geschlagen hatte, folgte er auch der klassischen Tradition in konsequenter Durchführung des Verses wie der drei Einheiten. Nähert sich so seine Komödie im Äußeren der gleichzeitigen Tragödie, so gleicht sie ihr auch innerlich in den stark romanhaften Voraussetzungen und Verwick-

lungen, der Unterdrückung jedes humoristischen Elements und der offenkundigen Spekulation auf bloß rührende Wirkung.[1]) Das überall durchschimmernde Vorbild sind Richardsons tränenreiche Romane, und so sind unglückliche Familienverhältnisse das durchgehende Thema, verlassene, aber tugendhafte Frauen oder auch triumphierende, aber nicht minder tugendhafte Frauen, wie die unvermeidliche „Paméla" (1743), hartherzige Verwandte und gewissenlose Verführer, die durch heimliche, mehr oder minder legale Heiraten sich ihre Opfer gefügig machen, das Personal der Richardsonschen Romane wie der „Komödien" La Chaussées. Auch die Tendenz ist dieselbe: nicht Zorn über die bestehenden sozialen Mißstände, Empörung, die zur aktiven Abhilfe treiben könnte, soll erregt werden, sondern der Dichter begnügt sich damit, die Mangelhaftigkeit des menschlichen Daseins sanft zu beweinen, und ersucht auch uns, das Taschentuch zu ziehen.

Ob das Dargestellte wahrscheinlich oder auch nur möglich ist, spielt dabei weiter keine Rolle. In der „Mélanide" (1741), derjenigen seiner Komödien, die dem Verfasser den größten Bühnenerfolg eintrug, sollen wir glauben, daß die Heldin vor zwanzig Jahren heimlich mit dem Grafen von Ormancé verheiratet war, daß hartherzige Eltern die Ehe für ungültig erklärten, und daß die Verlassene ihren Sohn Darviane zwar selbst erzogen hat, dieser sie aber für seine Tante hält. Der verliebte Darviane beleidigt seinen Nebenbuhler, den Marquis von Orvigny. Aber seine mütterliche Tante hat in dem Marquis ihren einstigen Gatten und den Vater ihres Sohnes erkannt und verhütet einen blutigen Zusammenstoß zwischen Vater und Sohn, indem sie Darviane das Geheimnis seiner Herkunft enthüllt. Er eilt zum Marquis, erzwingt von ihm die Bestätigung, und da auch Mélanide plötzlich erscheint, ist die ganze Familie glücklich beisammen. — Nicht minder unwahrscheinlich wirkt in dem „Préjugé à la mode" (1753), daß eine so liebenswürdige und tugendhafte Frau wie Constance von ihrem Gatten verlassen und verraten, ja, selbst auf bloßen Schein hin der Untreue verdächtigt wird, nur weil dieser der Welt gegenüber mit allen Mitteln verbergen will, daß er seine eigene Gattin liebt.

Das Schlimmste ist, daß man nicht den Eindruck bekommt, La Chaussée habe es mit dem dargestellten Jammer ernst gemeint. Im Gegenteil: er folgt lediglich der modischen Zeitströmung und nützt sie rück-

1) Auch Voltaire beurteilt den Erfolg seiner Tragödien im wesentlichen nach dem Quantum der bei der Aufführung vergossenen Tränen.

sichtslos aus. Nichts ist ja in Wirklichkeit leichter und zugleich dankbarer als der Appell an die Rührung, und die Massen des Publikums waren zu seiner Zeit, wie zu der Ifflands, der Birch-Pfeiffer oder auch — heutzutage noch nur allzu zufrieden mit dem gebotenen rührseligen Gefühlsbrei! Der unvermeidliche glückliche Schluß sorgt zudem dafür, daß der Zuschauer, wenn er sich brav ausgeweint hat, beruhigt nach Hause gehen kann: die Bösen werden gestraft und die Guten belohnt, und daß sie vorher wacker gequält worden sind, macht das befriedigende Ende nur um so erfreulicher. Den starken Einfluß auf die Zeitgenossen beweist die internationale Wertschätzung La Chaussées sowie auch die Tatsache, daß — um von unbedeutenden Nachahmern wie Madame de Graffigny („Cénie", 1750) zu schweigen — selbst Voltaire mit seinen Lustspielen, wie „Nanine", „L'Ecossaise" und „Droit du Seigneur", in denselben Bahnen wandelt, auch wenn er an die Stelle der in den Rührstücken üblichen „Moral" zumeist eine philosophische oder philanthropische Tendenz setzt.

Vergebens versuchte dagegen Alexis Piron (1689—1773), dessen komisches Talent zweifellos das tragische überragte, in seiner „Reimsucht" („La Métromanie", 1738) die alte heitere Komödie lebenskräftig zu erhalten. Auch Gresset hat trotz der gelungenen Charakterzeichnung seines „Méchant" (1747) den Sieg des weinerlichen Lustspiels nicht aufhalten können. Erst nachdem Diderot mit größerer theoretischer als praktischer Begabung aus der Mischgattung des Rührstücks das „bürgerliche Drama" entwickelt hat, kehrt Beaumarchais nach wenig bedeutenden Versuchen im „drame sérieux" zur eigentlichen Komödie zurück in der prächtigen Schöpfung seines „Figaro". So findet nach ihm auch das heitere Lustspiel wieder Vertreter, von denen Picard (1769—1828) genannt zu werden verdient, schon weil Schiller dessen „Parasite" 1797 (oder „Médiocre et rampant", wie das Stück mit seinem ursprünglichen, Beaumarchais entlehnten Titel hieß) einer Übersetzung gewürdigt hat.

In England.

Einfacher als in Frankreich ist der Entwicklungsgang der Komödie in England. Auf den allzu sittenrichterlichen Ernst der Puritanerzeit konnte der Rückschlag nicht ausbleiben, als mit dem leichtfertigen Königsgeschlecht auch die leichtfertigen „Kavaliere" zurückkehrten. Von dem üppigfrechen Treiben am Hofe der heimgekehrten Stuarts

gibt die Komödie der Restaurationszeit ein nur allzugetreues Bild, und wenn Davenants „Just Italian“ (Der gerechte Italiener, 1630) schon vor der Revolution zweideutig genug gewesen war, so sind die Komödien Drydens, Etheredges, Otways, Wycherleys, Congreves, Vanbrughs und Farquhars nur noch eindeutig — so eindeutig, daß man kaum begreifen kann, daß sie tatsächlich auf der Bühne und nicht — anderswo aufgeführt wurden. Daß jetzt Frauen die weiblichen — bald auch männliche — Partien spielten, verstärkte die Pikanterie nur — und leider findet sich selbst unter den Autoren eine auch als Romanschriftstellerin nennenswerte, zweifellos begabte Frau (Aphra Behn), deren Stücke, was Schlüpfrigkeit anlangt, den Vergleich mit denen ihrer männlichen Rivalen nicht zu scheuen brauchen. Verführung des einen oder auch des anderen Geschlechts, gehäufter Ehebruch, verratene Freundschaft und Liebe, skrupelloser Genuß scheinen die einzigen der Darstellung würdigen Themen, und so ist es kein Wunder, wenn sich schließlich die Empörung der anständig gebliebenen Klassen der Bevölkerung Luft macht und dann der gerechte Unwille auch über das unbedingt nötige Maß hinausgeht. Schließlich mischt sich die Regierung selbst ein, und 1704 verbietet ein Edikt der Königin Anna maskierten Damen den Zutritt zum Theater — ein Rest von Schamgefühl hatte den alten Brauch bewahrt, daß die Zuschauerinnen wenigstens das Gesicht verhüllt trugen. Damit beginnt allmählich die moralische Reaktion einzusetzen, deren erste Spuren in Susanna Centlivres „Gamester“ (Der Spieler, 1705) und Colly Cibbers zahlreichen Komödien, vor allen Dingen in Richard Steeles „Funeral, or, Grief à la Mode“ (Das Leichenbegängnis oder moderne Trauer, 1702) nicht zu verkennen sind, wie denn Steele in seinem „Zärtlichen Gatten“ (tender Husband) bereits zum rührenden Lustspiel weiterschreitet. Doch es scheint, als ob mit der rohen Unsittlichkeit der englischen Komödie auch die urwüchsige Kraft genommen ist: weder Garrick noch auch Fielding können als Lustspieldichter den Vergleich mit den Autoren der Stuartzeit aushalten; doch ist zu beachten, daß John Gays „Bettleroper“ (the Beggar's Opera, 1728) in starker Anlehnung an das wiederauflebende Volkslied das englische Singspiel begründet, aus dem sich dann durch Weißes Vermittlung auch das deutsche Singspiel entwickelt hat.[1]) — Erst in den siebziger Jahren des Jahrhunderts rafft sich die englische Komödie

1) „Der Teufel ist los“, 1752.

wieder zu bedeutenderen Leistungen auf: Oliver Goldsmith verfaßt das feinsinnige Lustspiel „She stoops to conquer, or, the Mistakes of a Night“ (Sie beugt sich, um zu siegen, 1773), und im gleichen Jahrzehnt erscheinen auch die Werke des letzten bedeutenden englischen Komödiendichters: Sheridans.

Sheridan.

Richard Brinsley Sheridan wurde als zweiter Sohn des Schauspielers und Theaterdirektors Thomas Sheridan (am 30. September 1751) in Dublin geboren. Frühzeitig regte sich die dichterische Begabung des Knaben, der noch als Schüler von Harrow den „Landpfarrer von Wakefield“ dramatisierte. Der Einundzwanzigjährige verheiratet sich heimlich mit einer achtzehnjährigen Sängerin und veruneinigt sich dadurch mit seiner Familie. Schon sein erstes Lustspiel „Die Nebenbuhler“ (the Rivals, 1774) errang, nach anfänglich kühler Aufnahme, einen starken Erfolg, und 1776 bereits gelang es Sheridan, an Stelle Garricks die Leitung des Drury Lane-Theaters zu erhalten. Am 8. Mai 1777 verschaffte ihm die Aufführung der „Lästerschule“ (School for Scandal) seinen Lebenserfolg; aber schon drei Jahre später gab er die theatralisch-dramatische Laufbahn auf und ergriff als Mitglied der liberalen Opposition die politische. Nur einmal noch kehrte er mit einer Bearbeitung von Kotzebues „Spaniern in Peru“ (Pizarro, 1799) — wieder mit außerordentlichem Bühnenerfolg — zum Drama zurück, im übrigen wird er ganz Politiker. Er starb am 7. Juli 1816.

Der Ruhm Sheridans beruht fast ausschließlich auf der „Lästerschule“, so witzig seine übrigen Komödien (the Rivals, 1774/75, St. Patrick's Day, or, the Scheming Lieutenant, 1775, die komische Oper „the Duenna“, 1775 und die dramatische Satire „the Critic, or, a Tragedy Rehearsed“, 1779) im einzelnen auch sind. — Der Inhalt scheint zunächst nicht eben bedeutend: Wir werden in einen Kreis vornehmer Müßiggänger eingeführt, deren einzige Unterhaltung der mondäne Klatsch ist. Die junge, vom Lande stammende Gattin des alten Sir Peter Teazle hält es für ihre Anstandspflicht, diesen Ton zu erlernen, ihrem Mann durch unsinnige Ausgaben das Leben zu verbittern und durch einen von ihr aus harmlos gemeinten Flirt mit dem äußerlich tadellosen, in Wirklichkeit hartherzigen und gemeinen Joseph Surface ihre gesellschaftliche Bildung zu krönen. Jo-

seph ist es aber in Wirklichkeit nicht um sie zu tun, sondern um Maria, die Braut seines jüngeren Bruders Charles, den er als gewissenlosen Lebemann und Verschwender verleumdet. Der reiche Onkel der beiden Brüder: Sir Oliver Surface kehrt aus Indien zurück, sein alter Freund Sir Peter, der sich vollständig von Josephs Heuchelei hat täuschen lassen, versucht deshalb, Sir Oliver zuungunsten Karls zu beeinflussen, aber Sir Oliver läßt sich durch einen treuen Diener bewegen, unerkannt als Wucherer erst Karl, dann als armer Verwandter Joseph zu prüfen. Natürlich erhält er so ein ganz anderes Bild, und da sich Lady Teazle verleiten läßt, Joseph in seinem Bibliothekszimmer zu besuchen, kommt es dort — nach dem üblichen Versteckspiel hinter dem Wandschirm und im Nebenkabinett — schließlich zur Entlarvung des Heuchlers, zur Versöhnung der beiden Gatten und glücklichen Wiedervereinigung Marias und Karls. — Die Motive wie die Charakteristik sind weder neu, noch tief zu nennen, und auch die geschickte Führung der Intrige würde die „Lästerschule" nicht über den Rang eines guten Theaterstücks erheben. Der wirkliche Reiz der Komödie liegt auch nicht in der Intrige und den Charakteren, sondern in der Behandlung des Dialogs, der den Ton der guten Londoner Gesellschaft witzig kopiert und in lässig hingeworfenen Paradoxen das Sprühfeuer geistreicher Einfälle in Oscar Wildes oder Bernard Shaws Gesellschaftskomödien vorausahnen läßt.

Die unmittelbaren Nachfolger Sheridans (Frederick Reynolds, Hannah Cowley, Elizabeth Inchbald) verdienen kaum genannt zu werden, und der gleiche Gegensatz zwischen Literatur und Theater, den wir schon für die Tragödie festgestellt hatten (vgl. S. 19) — eine Folge des immer stärker werdenden Geschäftscharakters der englischen Bühne —, verhindert ebenso die Weiterentwicklung eines auch ästhetisch wertvollen, modernen englischen Lustspiels.

In Italien.

Mehr und mehr hatte die ausgelassene Stegreifkomödie in Italien das literarische Schauspiel verdrängt. Laune und Begabung der einzelnen Schauspieler vermehrten im Laufe des 16., 17. und noch des 18. Jahrhunderts die Zahl der typischen Masken. Die dichterische Tätigkeit beschränkte sich ausschließlich auf die lose Skizzierung des Ganges der Handlung, der sogenannten „canevasi", die von den Schauspielern je nach Talent und Stimmung — und zweifellos sehr oft mit

glänzendem Geschick — mit improvisiertem Dialog oder mehr oder minder glücklich bei den Haaren herbeigezogenen „lazzi“ ausgefüllt wurden. Das Sinken der theatralischen Kunst einerseits, der strengere Kunstgeschmack des beginnenden 18. Jahrhunderts anderseits legten den Gedanken einer Reform nahe, die sich zunächst in bloßer Anlehnung an französische Muster zu erkennen gibt. Unter diesen Übersetzern und Bearbeitern französischen Gutes ist besonders Girolamo Gigli aus Siena (1660—1722) zu nennen, ein wunderlicher Kauz, dessen „Don Pilone, ovvero il bacchettono falso“ („Der Scheinheilige“, 1711) im engen Anschluß an Molières „Tartuffe“ einen stadtbekannten Frömmler verspottet. 1721 folgt noch das weibliche Gegenstück: „Don Pilones Schwester“ („La sorellina di Don Pilone“), worin der Dichter mit großer Offenherzigkeit seine eigene geizige und bigotte Frau und in Don Pilogio noch einmal einen nahen Verwandten Tartuffes dem Gelächter preisgibt. Dem drohenden Überwuchern französischen Einflusses sucht Luigi Riccoboni aus Modena (1674—1753), der auch als Verfasser einer Geschichte des italienischen Theaters hervorgetreten ist, durch eine kunstmäßigere Umgestaltung der commedia dell' arte vorzubeugen, doch gilt sein Interesse — trotz der „Eifersüchtigen Frau“ („La moglie gelosa“) und der „Liebesüberraschung“ („La sorpresa d'Amor“) — in erster Linie der Schauspielkunst, nicht der Dichtung. Mit Ernst unternimmt endlich den Versuch einer gründlichen Reform der italienischen Komödie in der Literatur wie auf der Bühne der erfolgreichste und bekannteste italienische Lustspieldichter überhaupt: Goldoni.

Goldoni.[1])

Carlo Goldoni (geb. am 25. Februar 1707 in Venedig) ererbte seine Begeisterung für das Theater von seinem Großvater und Vater und spielte schon mit zwölf Jahren die Menichina in Giglis „Sorellina di Don Pilone“. Nach recht bewegtem Lebensgang wurde er erst 1748 durch einen Zufall dauernd ans Theater gebunden, da ihn der Schauspieldirektor Girolamo Medebac nach Venedig als Theaterdichter anstellte. Hier in seiner Heimat machte sich Goldoni an die Ausführung des lange gehegten Plans, die italienische Komödie auf dieselbe Höhe

1) Vgl. besonders Rabany, Carlo Goldoni, le théâtre et la vie en Italie au XVIII[e] siècle (1896). Auswahl seiner Werke von Masi (Florenz 1897).

zu bringen wie die französische, und versuchte mit der Stegreifkomödie zu brechen und ein italienisches Lustspiel nach dem Vorbild Molières zu schaffen. Schon in seinen ersten Komödien hatte er die herkömmlichen Masken der Stegreifkomödie bis auf vier (Pantalone, Arlecchino, Dottore und Brighella) gestrichen. Zwar behielt er auch hinfort diese Rollen in der bisherigen Form bei, aber zugleich ging er weiter dazu über, für die Nebenfiguren ausgearbeitete Texte zu schreiben, so daß wenigstens ein Teil seiner Personen für seine besonderen Zwecke zur Verfügung stand. Zu den Anfeindungen, die Goldoni wegen dieser Neuerungen bei dem Publikum wie bei den Schauspielern erfuhr, trat bald noch ein Zerwürfnis mit seinem bisherigen Direktor und dessen schöner Gattin, das ihn veranlaßte, zu einer anderen venetianischen Bühne (San Luca) überzugehen. Die Folge war, daß Medebac in Pietro Chiari einen erbitterten Gegner Goldonis berief, der durch Verspottung und Nachahmung der Goldonischen Stücke diesen auszustechen suchte. Da in Carlo Gozzi beiden Rivalen ein weit gefährlicherer Gegner erstand, wurde Goldoni der Aufenthalt in Venedig verleidet, und er folgte deshalb der schon vorher an ihn ergangenen Einladung an das „théâtre italien" in Paris (1761). In Paris mußte er bald einsehen, daß man dort die italienischen Schauspieler nur in ihrer alten nationalen Spezialität sehen wollte und für seine dem französischen Theater entlehnten Reformideen wenig übrig hatte. Er versuchte in seinem „Bourru bienfaisant" (1771) das kühne Wagnis, mit Molière in dessen eigener Sprache zu wetteifern, und errang einen ungeahnten Erfolg, den seine zweite französische Komödie, der „Avare fastueux" (1776) freilich nicht erreicht hat. Der völlig erblindete Greis geriet schließlich in bittere Not, da der Ausbruch der Revolution ihm seine Pension nahm. Erst am 7. Januar 1793 erreichte Joseph Chénier vom Konvent die Neubewilligung dieses Ehrensoldes, aber bereits vier Wochen später starb Goldoni (am 6. Februar 1793).

Der „Molière Italiens" verkörpert für die Literatur seiner Heimat nicht bloß Molière selbst, sondern die gesamte Entwicklung von Molière über Regnard bis Voltaire, Destouches und La Chaussée, und gerade in seinen reiferen Stücken steht er näher bei den Letztgenannten als bei dem von ihm selbst so hochgeschätzten Altmeister des französischen Lustspiels. Es versteht sich von selbst, daß die etwa 150 Dramen Goldonis nicht gleichwertig sein können. Die Tragödien, Operntexte

und Canevasi dürfen ohne weiteres unberücksichtigt bleiben, aber auch die Zahl seiner eigentlichen Komödien ist noch übergroß. Viele davon sind nur Bearbeitungen nach fremden Mustern. An Corneilles „Menteur“ lehnt sich sein „Lügner“ („Il Burgiardo“) von 1748 an, die erste Komödie, in der der Dichter mit seinen Reformen Ernst machte; sein „Spieler“ („Il Giocatore“, 1750) schöpft aus Regnards „Joueur“, seine „Heiratsfähige Pamela“ („Pamela nubile“, 1750) und seine „Schottin“ („Scozzese“, 1761) verdanken Voltaires „Nanine“ und „Ecossaise“ vielerlei. Aus dem übrigbleibenden Eigengut ist die eigentümliche Begabung Goldonis wie seine Entwicklung deutlich zu erkennen. Alles in allem ist seine Komik wesentlich harmloser als die Molières. Es ist ihm nicht gelungen, Gestalten von der eindringlichen Größe des Tartuffe oder des Misanthropen zu zeichnen. Dagegen gleicht er dem Franzosen in dem scharfen Blick für das ihn umgebende Leben und in dem Talent, die Welt des Alltags greifbar lebendig zu gestalten, wenn er in dem „Kaffeehaus“ („La bottega del Caffè“) ein buntes Gewühl von Spielern, Hochstaplern, Tänzerinnen, verlassenen Frauen, redlichen Kaffeewirten und gemeinen Spielhöllenhaltern darstellt oder im „Impresario della Smirne“ die verschiedenen Typen einer Operngesellschaft, Castrat und Tenor, eifersüchtige Sängerinnen, von denen jede die Primadonna sein will, die Leiden des Theateragenten und Direktors und all das bunte Elend und den eifersüchtigen Stolz des leichten Künstlervölkchens auf die Bühne bringt. Er gleicht Molière schließlich auch in der sorglosen Unbekümmertheit und Tiefe oder Fülle der Komposition. So beruht der ganze Witz des „Dieners zweier Herren“ („Il Servidore di due Padroni“) auf dem Spiel Truffaldinos, der sich in Florindo einen zweiten Herrn gesucht hat, da ihm die verkleidete Beatrice nicht genug zu verdienen und vor allen Dingen zu essen gibt, und der nun bald von dem einen, bald von dem anderen Aufträge erhält und natürlich alles durcheinander wirft. Ebenso ist der Stoff der „Eifersüchtigen Frauen“ („Le donne gelose“) nur dürftig: Bologneser Herren haben sich einen Klub eingerichtet, in dem sie in aller Stille zu einfachen Mahlzeiten, Gesellschaftsspielen oder harmlosen Gesprächen zusammenkommen. Da kein weibliches Wesen eingeführt werden darf, glauben natürlich Frau, Braut und Dienstmädchen, daß hier wunder was vor sich geht, werden von brennender Neugier gepeinigt und ruhen nicht, bis sie wirklich das Geheimnis — daß es kein Geheimnis gibt — befriedigend gelöst haben. Auch

in den letzten italienischen Lustspielen Goldonis, wie in dem „Fächer" („Il Ventaglio", 1772), ist von Charakterentwicklung keine Rede, sondern es handelt sich im Grunde immer nur um Eigensinn und leicht zu durchschauende Mißverständnisse. Ernster zu nehmen sind dagegen die beiden historischen Lustspiele „Il Torquato Tasso" und „Il Moliere". Im ersten wird die bekannte Streitfrage auf die Bühne gebracht, wer die von Tasso besungene Eleonora ist. Da Tasso selbst hartnäckig jede Auskunft verweigert, fällt der Verdacht bald auf die Frau des eifersüchtigen, poloniusmäßig albernen Don Gherardo, bald auf die verwitwete Marchesa Eleonora, bald auf ihre gleichnamige Kammerzofe. Die Frage wird bedenklich, da der Herzog sich lebhaft für die schöne Witwe interessiert. Endlich weicht Tasso nach heftigem Seelenkampf und folgt der Einladung nach Rom. „Il Moliere" erinnert an Gutzkows „Urbild des Tartuffe". Im Mittelpunkt der Handlung steht der „Signor Pirlone, ipocrita", der sich durch die erste Aufführung des „Tartuffe" getroffen fühlt und infolgedessen alle Hebel in Bewegung setzt, um eine zweite zu verhüten. Da es dem Dienstmädchen Molières gelingt, den scheinheiligen Heuchler in ihre Kammer zu locken, kann Molière bei der zweiten Aufführung des „Tartuffe" in Don Pirlones eigener Maske, seinem Hut und Mantel auftreten und erringt einen ungeheuren Erfolg. Mit der Demütigung des Tartuffe-Pirlone verknüpft sich, da sowohl Madeleine Béjart wie ihre Tochter Molière lieben, ein eifersüchtiger Liebesstreit, in dem die schöne Tochter, wie zu erwarten, den Sieg davonträgt.

Die gelungenste Schöpfung Goldonis ist wohl die Mirandolina der „Wirtin" („La Locandiera", 1753). Die Handlung spielt in einem Gasthaus, in welchem der alte adelsstolze, aber ganz verarmte Marchese di Forlipopoli, der reiche und verschwenderische Conte d'Albafiorita und der weiberfeindliche Cavaliere di Ripafratta wohnen. Die beiden ersten sind Hals über Kopf in die hübsche Wirtin Mirandolina verschossen und suchen — der eine durch kostbare Geschenke, der andere durch das Gewicht seines Ranges und das Versprechen seiner Protektion — auf sie zu wirken. Die leichtherzige, kokette, aber kreuzbrave Mirandolina nimmt Geschenke und Schmeicheleien dankend entgegen, bewahrt aber dem Kellner Fabricio, dessen erprobte Ergebenheit sie kennt, die Treue. Nur daß der Cavaliere ihr mit schroffer Unhöflichkeit entgegentritt, verletzt sie, und sie beschließt, ihr beleidigtes Geschlecht an ihm zu rächen. Tatsächlich gelingt es ihr, den in Wirklichkeit auch

nur Schwachen Schritt für Schritt zu gewinnen; kleine Liebenswürdigkeiten, die sie im Ernst zu nichts verpflichten, locken ihn mehr und mehr aus seiner Zurückhaltung heraus, und als sie an seinem eigenen Tisch mit ihm ißt und trinkt und, scheinbar ganz in ihn verliebt, ein übermütiges Liedchen anstimmt und schließlich noch geschickt in Ohnmacht fällt, ist er ganz Feuer und Flamme. Dafür kommt dann die kalte Dusche im letzten Akt. In seiner Wut nimmt der Ritter die ironischen Anspielungen der beiden anderen Herren krumm, und da der Marquis kneift, kreuzen Graf und Kavalier die Klingen. Der letztere hat allerdings seinen Degen nicht zur Hand und muß mit dem halben des Marchese fürlieb nehmen. Mirandolina nimmt alle Schuld auf sich, reicht Fabricio ihre Hand zur Verlobung, und die Herren verlassen das Wirtshaus. Der Baron ist beschämt, während der Graf frohlockt, daß wenigstens sein Nebenbuhler nicht mehr erreicht hat als er selbst. Als Nebenhandlung ist das Auftreten zweier Theaterdämchen eingeschoben, die die großen Damen spielen möchten, im übrigen ist den bettelhaften Nöten des Marchese ein breiter Raum gewährt. Der Charakter Mirandolinas in seiner feinen Mischung von schalkhafter Koketterie und honetter Sprödigkeit ist vorzüglich gezeichnet und erhebt die „Locandiera“ weit über die meisten sonstigen Schöpfungen Goldonis, selbst über den in Paris so gefeierten „Bourru bienfaisant“.

Alles in allem ist die Leistung Goldonis für das italienische Theater sehr beträchtlich zu nennen. Er hinterließ ein reiches Repertoire, das von der lustigen Posse im venezianischen Volksdialekt bis zum gebildeten Gesellschaftsstück alle Zwischenstufen umfaßt, und erhebt die italienische Komödie, die er aus den Niederungen der Stegreifkomödie hinweg den Höhen des Molièreschen Lustspiels zuführte, noch einmal zu europäischer Bedeutung. Seine Stücke haben außer in Frankreich, wo sich Voltaire für sie begeisterte, namentlich in Deutschland Verehrer gefunden[1]) und sind nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Lustspiels gewesen. Lessing erwähnt Goldoni häufig in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ und überarbeitete fünf seiner Stücke; Goethe ließ mehrere seiner Lustspiele in Weimar aufführen,

1) Vgl. auch Hagedorns Lob:
„Von vielen, die sich jetzt Thalien zugesellen,
Kennt keiner, so wie er, was bessert und gefällt,
Der Schauplatz und die heut'ge Welt
Sind seiner Fabeln stete Quellen.“

und auch Kotzebue und Gutzkow haben wiederholt Anleihen bei ihm gemacht. Die Zahl seiner unmittelbaren Nachfolger in Italien ist indessen nur gering. Der Marchese Francesco Albergati (1728—1804) geht in seinem „Gefangenen" („Il prigionero", 1770) von Goldoni zur „comédie larmoyante" über, dann dringt das „drame sérieux" auch in Italien ein (Giovanni de Gamerra: „I Solitari", 1770), wenngleich es im wesentlichen nur auf Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Originale beschränkt bleibt, und schließlich findet Graf Giovanni Giraud (1776—1834) den Weg zu Goldoni zurück und entwirft namentlich in seinem „Hofmeister in Ängsten" („L'ajo nell' imbarazzo", 1807) als Gegenbild zu Goldonis venezianischen Stücken ein lebhaftes, humoristisch beleuchtetes Bild der römischen Gesellschaft um die Wende des Jahrhunderts.

Gozzi.[1])

Graf Carlo Gozzi wurde am 13. Dezember 1720 in Venedig geboren. Der Tod seines Vaters ließ die Familie in zerrütteten Vermögensverhältnissen zurück, doch weigerte sich Gozzi beharrlich, amtliche Verpflichtungen zu übernehmen, sondern wollte lieber als freier Schriftsteller für sich selbst sorgen. Ein überzeugter Aristokrat und Konservativer, sah er in den Neuerungen Goldonis nur ein Zeichen des allgemeinen Niedergangs. Zugleich empörte sich sein starkes Nationalgefühl gegen das mit der Bühnenreform unvermeidlich verknüpfte weitere Vordringen des französischen Einflusses. Er versucht zunächst die beiden streitenden Theatergrößen Goldoni und Chiari in einem satirischen Kalender zu erschlagen, dann greift er zu radikaleren Mitteln: er will Goldoni den Beweis liefern, daß sein großer Theatererfolg nichts für die Güte seiner Stücke besage, und beginnt deshalb seine Märchendichtung in der ausgesprochenen Absicht, dem venezianischen Publikum das dümmste Zeug vorzusetzen und es doch zum Beifall zu zwingen. Der ungeahnte Erfolg der ersten „fiaba" bindet ihn dauernd an die Truppe Sacchi, an die ihn auch zartere Fesseln knüpften. Doch umfaßt seine Märchendichtung nur fünf Jahre, und der polemische Charakter tritt allein nur in dem ersten („L'Amore alle tre Melarance" = „Die Liebe zu den drei Pomeranzen", 1761) und dem

1) Vgl. besonders Magrini, I tempi, la vita e gli scritti di Carlo Gozzi (1883), die Selbstbiographie („Memorie") des Dichters (Venedig 1797, 3 Bände) und die Ausgabe der „Dieci fiabe" von Masi (mit Biographie).

neunten („L'Augellino Belverde" = „Das schöngrüne Vögelchen", 1765) seiner zehn Märchendramen stark hervor. Seine zahlreichen übrigen Dramen sind im wesentlichen Bearbeitungen oder gar Übersetzungen von spanischen oder französischen Vorbildern. Er überlebte seinen Ruhm wie den Untergang der Republik Venedig und starb am 6. April 1806.

Gozzis Märchendrama ist zweifellos eine der interessantesten, aber auch der sonderbarsten Erscheinungen des 18. Jahrhunderts. Scheinbar ohne Vorgänger ist es plötzlich da, um nach glänzendem Erfolg ebenso plötzlich wieder zu verschwinden. Die Willkür, mit der diese bunte Pracht heraufbeschworen wird, ist durchaus „romantisch" — im Sinne der deutschen Romantik —, und ebenso romantisch ist auch die geistreich-souveräne Ironie der Behandlung. Mehr oder minder geistreiche Verspottungen herrschender Kunstanschauungen sind uns auch sonst schon begegnet. Sie karikieren durchgängig die klassizistische Tragödie in ihrer eigenen Form und wirken durch Übertreibung, Nachahmung des Stils und Übertragung dieses Stils auf ein falsches Milieu; hier dagegen wird zwar gelegentlich in Situationen oder Charakterzeichnungen karikiert, aber in der Hauptsache handelt es sich um eine Neubelebung des alten Maskenspiels der commedia dell'arte. Das wirklich Neue ist der zugrunde liegende Märchenstoff. Es ist ein seltsames Gemisch, um so seltsamer, als es Gozzi gar nicht einfällt, das Märchen selbst zum Träger seiner Ideen zu machen oder die Willkür des Märchens durch psychologische Vertiefung zu bändigen, es sei denn, daß man den Gedanken von der Unentrinnbarkeit des Schicksals, der im „Corvo" und der „Donna Serpentina" wenigstens angeschlagen wird, dafür nehmen will. Doch ist es nicht Ehrfurcht vor dem Märchen, als dem kindlichreinen Produkt der dichtenden Volksseele, was Gozzi zurückhält — die „dichtende Volksseele" ist erst eine Erfindung Herders und der deutschen Romantik, und die süße Reinheit der „Kinder- und Hausmärchen" ist die liebenswürdige Kindlichkeit Wilhelm Grimms und nicht die des Märchens, zumal nicht des Märchens, das Gozzi kannte. Wohl beruft er sich auf das neapolitanische Kinderbuch: „Lo cunto delle cunti: tratteniemento per le piccierille", aber das Märchen, das ihm vorschwebt, ist das bereits in die gebildete Literatur eingeführte französische Lesemärchen. Seitdem Perraults „Contes de ma mère l'Oye" (1697) und Gallands Übersetzung von „Tausendundeine Nacht" (1704) das Interesse für das Märchen neu

erweckt hatten, war es von der Gräfin d'Aulnoy und den übrigen Schöpfern oder Schöpferinnen des „Cabinet de Fées" modisch zugestutzt worden und kaum mehr als eine moderne Liebesgeschichte in phantastischer Einkleidung und mit reichlichen Verwandlungen, Verwünschungen, Magiern, Sylphen, Feen und allem möglichen sonstigen opernhaften Zauberapparat. Geht man von dieser Auffassung des Märchens aus, so verliert die barocke Mischung der Elemente in Gozzis „fiabe" viel von ihrer Seltsamkeit, und die lazzi Brighellas oder Truffaldinos sind dann wenigstens teilweise aus den überall den Text durchbrechenden eingeschobenen ironischen Betrachtungen der Märchenerzähler entstanden. Stärker freilich sind sie durch Gozzis persönliche Überzeugung von der Vortrefflichkeit und dem hohen nationalen Werte der commedia dell'arte beeinflußt.

Der innere wie formale Wert der einzelnen „fiabe" ist sehr verschieden. Von der ersten, der „Liebe zu den drei Pomeranzen" ist nur noch ein eingehender Bericht des Dichters über die Aufführung und seine Absichten dabei erhalten[1]), die übrigen neun bestehen teils aus vollständig ausgearbeiteten Verspartien meist ernsten Inhalts, teils aus ausgeführten oder nur skizzierend angedeuteten, rein burlesken Prosaszenen. Am stärksten herrscht der Vers in der „Turandot" vor, in der die Prosaszenen die ernste Handlung nur etwa in der Art der Shakespeareschen Rüpelszenen unterbrechen. Als besonders charakteristische Beispiele Gozzischer Kunst sind „Der Rabe" („Il Corvo", 1761) und „Das schöngrüne Vögelchen" („L'Augellino Belverde", 1765) zu nennen. Beide sind reich an phantastisch-zauberhaftem Apparat. Da wird der von zwei Tauben gewarnte Prinz Jennaro in eine Bildsäule verwandelt und durch das Blut Armillas wieder belebt, und im „Schöngrünen Vögelchen" singt ein Äpfelchor oder am Schluß ein einzelner Apfel zur Musik des tanzenden Wassers, wie schon in den „Drei Pomeranzen" der Strick, der Hund und die eiserne Pforte Antwort geben — nur wird die Märchenstimmung durch die Betrachtungen über die verderblichen Wirkungen der modernen Philosophie des reinen Egoismus durchkreuzt. Uns Deutschen ist von Gozzis Wer-

1) Der Inhalt ist dem italienisch-neugriechischen Märchen entnommen und ist von E. T. A. Hoffmann in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" leicht verändert — mit Wendung gegen das deutsche Schicksalsdrama — wiedergegeben, wo sich auch ein begeisterter Preis auf Gozzis Kunst findet.

ken am bekanntesten die „Turandot", die sich von den übrigen fiabe durch kunstvolle Behandlung der Form unterscheidet und von Gozzi in der ausdrücklichen Absicht gedichtet worden ist, nachzuweisen, daß der Erfolg des „Corvo" nicht bloß seinen Verwandlungseffekten zu danken sei. Wie schon das zugrunde liegende Märchen nicht eigentlich ein Märchen, sondern eine phantastische Novelle ist, so enthält die „Turandot" nichts an sich Unmögliches, wenn auch eine tiefere Begründung für Turandots grausamen Eigensinn fehlt. Schiller hat in seiner Bearbeitung Turandot zur Rächerin des im ganzen Orient geknechteten weiblichen Geschlechts erhöht und damit den an sich schon der Tragödie nahestehenden Stoff noch ernster gestaltet. Nur schade, daß der lustspielmäßige Schluß und die burleske Haltung des chinesischen Ministerrats im Widerspruch zu dem ernsten Ton des Ganzen stehen.

Der überwältigende Erfolg der ersten Aufführungen täuschte Gozzi über die Nachhaltigkeit seines Wirkens. Indessen hat er außerhalb Venedigs, mit seinen fiabe wenigstens, nie festen Fuß fassen können. Auch die commedia dell'arte, die ja kein inneres Band mit der Märchendichtung verknüpfte, hat das 18. Jahrhundert nicht überlebt. Bedeutende Nachfolger hat Gozzi in Italien überhaupt nicht gefunden, und so würde seine ironische Karnevalsdichtung nur eine geistreiche, aber für die Entwicklung der Literatur bedeutungslose Episode bilden, wenn nicht die deutsche Romantik, besonders Tieck, in Gozzi ein geistesverwandtes Vorbild erblickt hätte.

In Dänemark.

Die dänische Nationalliteratur der letzten beiden Jahrhunderte darf sich mit Stolz eines weitgehenden Einflusses auf die europäische Entwicklung rühmen, der beträchtlich über das im Verhältnis zu der kleinen Volkszahl der Dänen zu Erwartende hinausgeht. Im 17. und noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts hätte niemand solche Zukunft voraussehauen mögen; das Land und mit ihm sein Theater standen gänzlich unter fremdem, hier deutschem Einflusse. Wohl hatte man auch im Norden die einfachsten Formen geistlicher und weltlicher Spiele gehabt; die Reformation hatte sie beiseite geschoben mit „Schulkomödien" von biblischem oder geschichtlichem Stoff nach dem Muster der lateinischen Humanistendichter; auffallend steht unter ihnen, an Hans Sachsische Fastnachtsspiele erinnernd, der Schwank von „Ni-

ding dem Geizkragen" (Karrig Niding) von H. J. Ranch (1539 bis 1607), in dem ein Bauer zur gerechten Strafe für seinen schäbigen Geiz um Haus, Hof und Persönlichkeit geprellt wird. Das wäre kein schlechter Beginn für ein volkstümliches dänisches Lustspiel gewesen; aber noch war das Land zu schwach, um es tragen zu können: die Bühne fiel englischen Schauspielern (vgl. Teil I) anheim, holländische und deutsche Wandertruppen folgten ihnen. Diese durften damals Dänemark schier als geistige deutsche Provinz ansehen; ihre „Haupt- und Staatsaktionen" boten der Schaulust des bürgerlichen Publikums begehrte Nahrung; für die allervornehmsten Kreise waren die theatralischen Ergötzlichkeiten da, mit denen der Hof seine Feste schmückte: hier herrschte die Oper, aber auch französische Schauspielertruppen standen im Dienste Friedrichs III. (1648—1670) und Christians V. (1670—1699).

Unter diesen Umständen kann von eigenem dramatischen Schaffen nordischer Dichter in dieser Zeit kaum die Rede sein. Immerhin rief das törichte Gebaren der von Christian V. in Massen neuernannten Adligen eine scharfe dramatische Satire hervor, die „Grafen- und Freiherrnkomödie" (um 1678), und es ist bezeichnend, daß ihr Verfasser, der in fremden Kriegsdiensten und diplomatischen Sendungen weit umhergekommene Mogens Skeel, für sein Werk die Form wählte, die er da draußen in der französischen Komödie als zeitgemäß kennen gelernt hatte; aber sein Werk konnte aus politischen Gründen nicht einmal gedruckt, geschweige denn aufgeführt werden, Einfluß auf die Entwicklung hatte es nicht, und neben ihm ein vereinzeltes anderes Stück zu nennen, lohnt nicht einmal die Mühe. Da hat ein Zusammentreffen günstiger Umstände der neuen Zeit das Tor geöffnet.

Ein französischer Geschäftsmann hatte auf Grund eines ihm im Jahre 1720 verliehenen Vorrechtes in Kopenhagen eine Bühne errichtet, auf der abwechselnd deutsche Schauspieler, Akrobaten und die zugunsten einer deutschen Operngesellschaft verabschiedete französische Hoftruppe auftraten. Da das Unternehmen hinsiechte, tauchte der Gedanke auf, ihm durch dänische Vorstellungen einen Aufschwung zu geben. In einem Franzosen fand sich ein geeigneter Spielleiter, seine dänische Frau war eine ausgezeichnete Schauspielerin; für die männlichen Rollen waren unter den Studenten der Universität brauchbare Träger zu finden, und was die Hauptsache war, von dem als Dichter schon berühmten Professor Holberg konnte man dänische Original-

komödien erwarten. So fanden sich im rechten Augenblick Bühne, Spielleiter, Theaterdichter zusammen. Am 14. August 1722 wurde die Erlaubnis erteilt, in dänischer Sprache Komödien aufzuführen; am 23. September wurde als erste Vorstellung eine Übersetzung von Molières „Geizigem" gegeben; die nächste Aufführung schon hat aller Wahrscheinlichkeit nach die Hauptstadt ihren eigenen großen Lustspieldichter kennen gelehrt: Holberg.

Holberg.[1])

Ludwig (später: Freiherr von) Holberg (geb. am 3. Dezember 1684 in Bergen) wandte sich, früh verwaist, dem Studium der Theologie in Kopenhagen zu. Die veraltete Universitätswissenschaft stieß ihn ab; das Wikingerblut in seinen Adern ließ ihm keine Ruhe im weltfernen und -fremden Norden, und so finden wir ihn trotz sehr beschränkter Mittel bald darauf auf Bildungsreisen. Aber ihn trieb es nicht nach Deutschland, von dessen hohen Schulen die dänischen, ihre Abbilder, ihm keinen hohen Begriff hatten geben können, sondern nach den fortgeschrittenen Ländern des Westens; erst seine dritte Reise brachte ihn nach Dresden, Leipzig, Halle und Hamburg. Im Geiste solcher Neuerer, wie es in Deutschland Pufendorf und Thomasius waren, verfaßte er seine ersten Bücher wissenschaftlichen Inhalts; noch als außerordentlicher Professor zog er zum viertenmal in die Ferne; 1716 kehrte er endlich in die Heimat zurück. 1718 wurde er ordentlicher Professor: er, der Mann der neuen Zeit, sollte die rückständige scholastische Metaphysik lehren. Dieser Gegensatz zwischen der Welt, die ihn umgab, und seinem eigenen aufgeklärten Standpunkt machte ihn zum Satiriker: bis 1727 entstanden in rascher Folge 26 Komödien; aber der Brand Kopenhagens (1728) und die Thronbesteigung des theaterfeindlichen pietistischen Christians VI. (1730) erzwangen eine jahrzehntelange Pause alles Bühnenlebens. Erst unter dem lebenslustigeren Friedrich V. (1746) wurde das Theater

1) Vgl. besonders Robert Prutz, Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften, Georg Brandes, L. H. und seine Zeitgenossen, die Ausgabe seiner Komedier von Julius Martensen und den Abdruck der ältesten deutschen Übersetzungen: „Dänische Schaubühne", herausgegeben von Hoffory und Schlenther. Neuere Übersetzungen von Prutz und (als erneuernde Bearbeitung) von Morburger. Dänische Zusammenfassungen bei H. Jaeger, Norsk Literaturhistorie und P. Hansen, Den danske Skueplads.

wieder eröffnet, und so schrieb Holberg noch sechs Komödien mit schon sinkender Kraft. Er starb unvermählt, als menschenscheuer Sonderling, am 28. Januar 1754.

In voller Rüstung tritt bei Holberg die dänische Komödie auf den Plan: man kann wohl mehr oder minder gelungene unter seinen Lustspielen unterscheiden, nicht aber von einem Werden und Wachsen seiner Kunst reden. Er war eben ein reifer Mann, als er sich der Bühne zuwandte; Herr der neuen Bildung seiner Zeit war er durch Geschmack und dichterische Gabe befähigt, in seinen Komödien Werke zu schaffen, die in einem durch Ungunst der Verhältnisse zurückgebliebenen Lande auf der Kulturhöhe eines erleuchteten Jahrhunderts standen, und dabei schilderte er doch als Däne dänisches Leben und Treiben.

In fremder Form bot er ganz und gar volkstümlichen Inhalt. Gewiß: er hat die Einzelheiten aus aller Welt zusammengeholt. Nicht umsonst hatte er Plautus und Terenz gelesen; er wagte, mit Molières besten und geringeren Schöpfungen zu wetteifern, benutzte die Sammlung des „Théâtre italien" und ahmte gelegentlich auch spanische Komödien nach. Im besonderen ist der „nordische Molière" ohne den großen Franzosen überhaupt nicht denkbar; aber das heißt nicht etwa, daß er nur seine dänische Wiederholung war. Holbergs Persönlichkeit hat ihr eigenes scharfes Gepräge: der Verfasser des „Bourgeois Gentilhomme" war bei allen volkstümlichen Bestandteilen seiner Dichtung ein Hofdichter; in Holberg aber verkörpert sich der aufgeklärte Führer des Mittelstandes, und er wendet sich unmittelbar an die breiten Schichten seines Volkes. Ihr Wesen hat er im Spiegel seiner Dichtung aufgefangen, und was wollen all die übernommenen Einzelheiten in Handlung und Charakterzeichnung dagegen sagen, daß das Ganze so durchaus volkstümlich dänisches Gepräge hat! Wäre, nach Oehlenschlägers Wort, Kopenhagen zugrunde gegangen und nur diese Komödien erhalten geblieben, aus ihnen ließe sich ein lebendiges Bild von Holbergs Dänemark entwerfen. Freilich kein ganz vollständiges: das religiöse Gebiet blieb ganz beiseite — was Molière im Vertrauen auf den Schutz des Königs wagen konnte, mußte sich Holberg wohlweislich versagen — und politische Dinge mußten mit einiger Vorsicht angefaßt werden: der großmäulige und feige Eisenfresser in „Jacob von Tyboe" durfte kein eigentlicher Offizier sein, die Adelskomödie („Don Ranudo di Colibrados") mußte in Spanien,

„Der politische Kannegießer“ (Den politiske Kandestøber) in Hamburg spielen.

Das Gesamtbild dieser dramatischen Dichtung trägt nun noch besonders Holbergische Züge. Da ist zunächst ihr nationaler Charakter; er bricht kräftig durch in dem Spott über die lächerliche Nachäffung französischer Mode und Sprechweise („Jean de France“) und in dem Protest gegen deutsche „Kunst“. Diesem gilt „Ulysses von Ithacia“, ein Meisterwerk von Holbergs Humor, eine geniale Verhöhnung der Haupt- und Staatsaktionen: fünf Akte genügen, um vom Urteil des Paris bis zur Heimkehr des Odysseus zu führen und dabei Homer, Vergil und Bibel, graues Altertum und neueste Neuzeit zu einem wahren Hexenkessel von Pathos, Nüchternheit und derbem Witz zusammenzurühren. Tritt diese nationale Richtung immerhin nur in einzelnen Komödien bestimmend hervor, so ist die satirisch-lehrhafte Art für alle kennzeichnend. Holbergs Satire hat nichts Verbittertes, selbst wo sie sich am ungezügeltsten gegen die verhaßte Pedanterie der Universitätsgelehrten ergeht („Erasmus Montanus“, „Jacob von Tyboe“); so urwüchsig derb der Ausdruck ist, so wenig er gelegentlich vor der groben Zote zurückscheut, man meint überall zu spüren, daß dieser Dichter nicht gegen seine Zeit spricht, sondern für sie. Seine Sache ist die des gesunden Menschenverstandes, an dem doch alle teilhaben, wenn sie sich auch gar wunderlich gebärden; nicht als ob jedesmal auf der Bühne der Held zur Einsicht und Besserung kommen müßte, aber auf die überzeugte Zustimmung der Zuschauer war allemal zu rechnen, wenn ihnen nur erst die Augen geöffnet waren über alteingewurzelte Mißbräuche oder neumodische Albernheiten. So wendet sich denn Holberg an den vernünftigen Sinn der Allgemeinheit, und es muß schon arg kommen, wenn er diese ins Unrecht setzen soll: es geschieht im Kampf gegen die geistige Rückständigkeit. Und doch weiß selbst in diesem Falle Holberg seiner Satire den Stachel zu nehmen: wenn in „Hexerei oder Blinder Lärm“ (Hexeri eller Blind Allarm) die Kleinbürger von Thistedt einen seine Rolle lernenden Schauspieler für einen Hexenmeister halten und ihm den Prozeß machen, so sollte sich eben die hauptstädtische Zuschauerschar über solchen blöden Provinzaberglauben erhaben fühlen, und wenn in „Erasmus Montanus“ der Held, um der Fuchtel des Korporals zu entrinnen, nicht nur seine scholastische Universitätsweisheit, sondern seine bessere naturwissenschaftliche Erkenntnis vor der groben Unwissenheit ab-

schwört, so wird besonders deutlich, wie Holberg versteht, jedem sein Recht zu lassen: Erasmus hat sachlich recht und unterliegt doch schmählich, weil er ein aufgeblasener, junger Laffe ist, der mit dem Kopf durch die Wand will; mit seinen Gegenspielern siegt das Alte, nicht weil es das gute Alte ist, sondern weil es durch Erfahrung und Gewohnheit immerhin genug sittliches Gewicht hat, um einem mit unverdauten, äußeren Kenntnissen protzenden neuen Geschlecht gewachsen zu sein.

Den besonnenen Fortschritt predigt also Holbergs Satire, das Lob der goldenen Mittelstraße: hier liegt seine Stärke wie seine Schwäche. Seine Stärke, weil er so sein Publikum gewann und imstande war, seinem Volke ein nationales Lustspiel mit reichem Spielplan zu schaffen; seine Schwäche, weil die Weisheit, die er predigte, nicht allzu tief war und es seinen Helden nicht zustatten kam, daß in seiner Welt ein Schritt vom normalen Wege jeden in die Gefahr brachte, für einen Narren zu gelten. Er fragte nicht danach, ob es nicht ein tieferer geistiger Trieb war, der einzelne des politisch toten Bürgerstandes dazu führte, sich leidenschaftlich in die Zeitungen zu versenken, die wenigstens vom großen Weltgeschehen berichteten, für Holberg war sein Held nichts als „Der politische Kannegießer". Er fragte nicht, ob die Anhänglichkeit eines vornehmen Geschlechts auch in seiner Erniedrigung an die stolze Vergangenheit seines Namens nicht etwas Tiefsittliches sei, und so mutete er seinem Don Ranudo das Unmögliche zu, dem armen Bauern seinen Schnappsack voll Brot und Käse leer zu essen. Nur einmal, aber doch einmal gelangte er zur Menschenschilderung höchsten Stils, da, wo es sich um den armen, verachteten seeländischen Bauern handelt. Dem hat Holberg tief ins Herz geschaut: sein „Jeppe vom Berge" (Jeppe paa Bjerget) hat sich ihm zur Shakespeareschen Figur ausgewachsen. Zugrunde liegt die aus mancherlei Behandlungen wohlbekannte Geschichte vom armseligen Trunkenbold, der durch eine Herrenlaune für einen Tag zum großen Mann wird, um sich dann auf dem Misthaufen wiederzufinden; Holberg schenkt uns nichts von der Verkommenheit seines Helden, und doch wächst Jeppe uns ans Herz. Wir lernen ihn kennen in seiner ursprünglichen Gutmütigkeit, seinem Mutterwitz und seiner rührenden Liebe zu Kindern und Haustieren; wir sehen die Gutsherren und Vögte schalten, unter deren Druck er zu nichts Besserem als einem Leibeigenen geworden ist, und wo ihn persönlich der Schuh drückt, was ihn zum Halbtier gemacht hat,

das wird uns in derben Auftritten vorgeführt. In wenige Szenen sind seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hineingebannt, das Wesen eines Menschen in seiner tiefsten Erniedrigung, aber immer eines Menschen, vor dem seine sich groß dünkenden Peiniger die Augen niederschlagen sollten — und doch nimmt der Dichter mit keinem Worte für ihn Partei!

„Jeppe vom Berge" fällt durch die Phantastik des Stoffes und durch die allseitige Erfassung der Hauptgestalt einigermaßen aus dem Schema der Holbergschen Komödien heraus. Denn schematisch ist im ganzen ihre Anlage, in gewisser Beziehung auch ihre Charakterzeichnung. In der Mitte des Dramas steht im allgemeinen ein sonderbarer Kauz, dessen Verdrehtheiten ausführlich dargestellt und lächerlich gemacht werden. In losem Zusammenhang mit diesem Hauptthema steht dann irgendwelche Liebesgeschichte meist in der hergebrachten Art, daß die Eltern, besonders der Vater, die Tochter zur Ehe mit einem widrigen Freier zwingen wollen, und daß durch die List des witzigen Mädchens („Pernille") der Tochter oder des nicht minder verschlagenen Dieners („Henrik") des eigentlichen Liebhabers oder auch durch vereinte Tätigkeit beider den Eltern und dem unwillkommenen Freiersmann ein Schnippchen geschlagen wird. Die Mittel, diese Lösung herbeizuführen, sind denkbar einfach: Verkleidungen und Personenverwechslungen, dazu reichliche Prügel; vorweltlich mutet es uns jetzt an, wie die hauptsächlich für die Handlung wichtigen Personen über ihre Absichten und Hoffnungen wie den derzeitigen Stand der Dinge in langen Selbstgesprächen sich selbst, d. h. uns, Rechenschaft geben. Die äußere Form hält sich nicht ängstlich an die Einheiten der Zeit und des Ortes, begnügt sich damit, sie ungefähr zu wahren; es ist etwa der Standpunkt des jungen Molière, doch hat Holberg immerhin für den Druck seine alten Stücke einigermaßen kunstmäßig umzugestalten gesucht.

Das Schematische in der Charakterzeichnung tritt am deutlichsten darin hervor, daß gewisse Alters- und Standestypen immer wiederkehren, und zwar sogar unter stehenden Namen. Trotzdem ist aber von bloßen Wiederholungen nicht die Rede, der Dichter versteht es, jede Gestalt jedesmal anders, mit neuen, sie besonders charakterisierenden Zügen erscheinen zu lassen. So ergibt sich der Eindruck, daß es sich um wirkliche Menschen handelt, die aber nicht so sehr um ihretwillen geschildert werden, als um ein Gesamtbild der zeitgenössischen Gesell-

schaft zu geben. Dies wiederum bildet nun den gemeinsamen Hintergrund, von dem sich die eigentlichen Lieblinge der Charakterkunst des Dichters, die wunderlichen Heiligen, um so auffallender abheben.

Ihre Bildnissammlung ist reich genug und umfaßt bis auf die erwähnte Ausnahme schier alle Klassen der Gesellschaft nach Geburts- wie nach Berufsständen, dazu dann eine Reihe von moralischen Typen: den Polterer und Pantoffelhelden (Diderich Menschenskræk), den grundlos eifersüchtigen Gatten (Corfitz in der „Wochenstube", Barselstuen), den ewig Geschäftigen, der zu nichts kommt und eigentlich auch nichts zu tun hat (Vielgeschrey in „Der Vielgeschäftige", Den Stundenløse), die launische Wetterfahne („Die Wankelmütige", De Vægelsindende), den geschwätzigen Hohlkopf (Gert Westphaler) und was sonst noch. Als die gelungensten, weil unvergeßlichsten, dieser Holbergschen Sonderlinge können neben Jeppe der vom übermäßigen Politisieren glücklich geheilte „politische Kannegießer" und der Gelehrsamkeitsnarr Erasmus Montanus gelten.

Das Gesamturteil über Holberg wird ihm zweifellos eine hervorragende komische Begabung zuschreiben müssen — den Vergleich mit Molière hält er freilich nicht aus; allerdings, er strebt über ihn hinaus, wenn er mehr als einmal versucht, den feststehenden komischen Charakter nicht nur in immer neue Verhältnisse zu bringen, sondern eine Charakterentwicklung anzudeuten („Der politische Kannegießer", „Erasmus Montanus") oder wenn er in „Jeppe vom Berge" sich nicht begnügt, seinen Helden mit den Eigenschaften auszustatten, welche dafür erforderlich sind, ihn zum Zielpunkt der Handlung werden zu lassen, sondern den „Menschen mit seinem Widerspruch" lebendig macht; aber abgesehen von dem Glanz der dichterischen Form Molières bleibt Holberg die eigentümliche Großartigkeit in Entwurf und Ausführung unerreichbar, die ein „Tartuffe", ein „Misanthrope" zeigen.

In Dänemark hat das einheimische Theater jahrzehntelang allein auf Holberg geruht; außer ihm wurden mit ganz unwesentlichen Ausnahmen nur Übersetzungen aus dem Französischen aufgeführt. Dabei litt das dänische Theater unter der Teilnahmslosigkeit des Publikums, nachdem die erste Neugier befriedigt war; es kam mehr als einmal zum Bankrott, noch ehe es infolge der erwähnten äußeren Vorgänge geschlossen werden mußte. Auch nach der Neueröffnung fand sich für Holberg kein Nebenbuhler, kein Nachfolger; erst ganz allmählich (1757, dann in den siebziger Jahren) tauchen andere einheimische

Verfasser auf, meist mit schon totgeborenen Erzeugnissen. Inzwischen hatte sich auch der Geschmack geändert; jetzt fanden auch die französische Tragödie und das Rührdrama Übersetzer und Nachahmer; gegen sie richtete sich Wessels geniale Parodie „Liebe ohne Strümpfe" (1772), deren oben (S. 32) schon gedacht ist. Mit Johan Ewald (1743—1781), dem aus Klopstocks Schule hervorgegangenen Vorläufer der Romantik, sind wir schon in einer neuen Zeit, und der in ihr wieder stärker einsetzende deutsche Einfluß war im Zeitalter der Empfindsamkeit der komischen Dichtung in Molières und Holbergs Art nicht günstig; der Anteil Frankreichs am Spielplan wurde zwar zurückgedrängt, doch dafür zogen Iffland und Kotzebue ein. Immerhin blieb Holberg auf der dänischen Bühne lebendig: mit geringen Ausnahmen wurden all seine Komödien von 1772—1801 gegeben, und keine Spielzeit blieb ohne Holbergaufführung. Das 19. Jahrhundert hat ihn dann über alle Geschmacksschwankungen hinausgestellt als den ersten großen Meister des nordischen Dramas.

Für Schweden ist kein Holberg entstanden. Ein nationales Theater besaß man dort seit 1737; es wandelte natürlich in den Bahnen des französischen Geschmacks, doch machte sich auf dem Gebiet der Komödie auch Holbergs Einfluß geltend. Der schon als Tragiker erwähnte Dalin (1708—1763) verspottete grundlose Eifersucht („Der Eifersüchtige", Den Afundsjuke), und Karl Gyllenborg dichtete nach dem Muster des „Jean de France" einen „Schwedischfranzosen" (Svenska sprätthöken). Die bedeutendste Leistung des schwedischen Lustspiels dieser Zeit aber, Richard Gustaf Modées: „Fru Rangsjuk" (1738), griff unmittelbar auf Molière zurück („Le Bourgeois Gentilhomme"): eine rangsüchtige Frau quält ihren Gatten, sich einen klangvollen Titel zu kaufen, und will ihre Tochter nur mit einem Grafen verheiraten. Unglücklicherweise liebt aber Louisa den bürgerlichen Leopold, der sich schließlich für den Generalreichsschatzmeister des Großmoguls ausgibt und durch dies Possenspiel die Geliebte erringt. — Im letzten Drittel des Jahrhunderts finden wir unter den schwedischen Lustspieldichtern sogar einen König: Gustaf III. verfaßte — außer geschichtlichen Tragödien und komischen Operntexten — auch ein bemerkenswertes geschichtliches Lustspiel: „Siri Brahe och John Gyllenstierna" (zwischen 1783 und 1787 entstanden).

In Deutschland.

Vereinigt sich der Ruhm der dänischen Komödie des 18. Jahrhunderts in dem einen Holberg, so der der gleichzeitigen deutschen in Lessing und auch nur in einem seiner Werke, unserer einzigen „klassischen" Komödie! Was außer „Minna von Barnhelm" entstand, ist auffällig unbedeutend und nur aus geschichtlichen Gründen überhaupt zu nennen. Da auch heute noch der Vorrat wertvoller Komödien in Deutschland recht beschränkt ist, dürfte der Grund weniger in den Verhältnissen des 18. Jahrhunderts zu suchen sein, das ja die Ausbildung eines großen ernsten Dramas sah, als im Charakter des deutschen Volkes selbst. Die unbefangene Heiterkeit der romanischen Art scheint uns ein für allemal versagt zu sein: kein lustiges Fastnachtsspiel hat sich aus der leichtblütigen Heiterkeit des rheinischen Karnevals entwickelt, kein deutsches Lustspiel ist — trotz Raimunds und in gewissem Sinn auch Anzengrubers — aus der Wiener Volksposse entstanden.

Auf unserer Bühne war im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts das komische Element, vertreten durch den Hanswurst, zunächst ein sehr beträchtlicher, manchmal überwiegender Teil der an sich tragischen „Haupt- und Staatsaktionen"; rein komisch waren stets die diesen folgenden „Nachspiele". Sie wie auch die unabhängig von den Aktionen aufgeführten Lustspiele zeigten vor allem den Einfluß italienischer Muster: an süddeutschen Höfen waren italienische Truppen schon seit dem 16. Jahrhundert zu finden gewesen, jetzt wirkten besonders die Erfolge der italienischen Komödianten in Paris herüber, deren „Théâtre italien" ja auch für Holberg eine wichtige Quelle war. Neben dieser burlesken, von „Regeln" gänzlich unbeschwerten Kunst hatte aber auch die klassische französische Komödie verhältnismäßig früh Eingang gefunden: schon 1670 brachte die „Schaubühne englischer und französischer Komödianten" fünf Stücke Molières, bis zum Ende des Jahrhunderts lagen 24 vor; freilich, seinen Verskomödien ging man aus dem Wege oder führte sie nur in prosaischer Bearbeitung auf. Doch genügte das, um Nachfolge zu wecken: von Molière lernte der Zittauer Rektor Christian Weise an die Stelle bloßer lächerlicher Ereignisse ein Ränkespiel zu setzen, einen ernsten Grundgedanken durch die Handlung beleuchten zu lassen, und mit dem wackeren Schulmann fand sich in dieser neuen Kunst der verbummelte Student zu-

sammen: der geniale Verfasser des „Schelmuffsky" Christian Reuter benutzte die Intrige der „Précieuses", um mit seiner Leipziger Wirtin, der „ehrlichen Frau von Plissine", böse Abrechnung zu halten (um 1695).

Gewiß waren die Übersetzungen roh und geschmacklos, Weises Lustspiele steif und breit, Reuters und anderer noch dazu reichlich derb, aber Gottscheds Reform war doch hier vorbereitet durch die Entwicklung und darum langlebiger. Um der Literatur die Herrschaft über die Bühne zu sichern, hieß es der einheimischen Roheit und dem „läppischen und phantastischen Geschmacke der Italiener" mit ihren „Skaramuzen und Harlekinen" als Hauptpersonen entgegentreten, und dazu war die französische Komödie das natürliche Vorbild. Dabei galt sie Gottsched immerhin nicht so unbedingt als Muster wie die Tragödie: nach seinem Sinne hätte Molière nur seine großen Charakterkomödien geschrieben, diese aber — in Prosa. Jenes ergab sich aus seiner natürlich wieder dem Aristoteles zur Last geschriebenen Bestimmung der Komödie als „Nachahmung einer lasterhaften Handlung, welche durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber zugleich auch erbauen kann", dieses aus seiner Meinung, daß die Versform „einer Hauptregel der Gespräche zuwider zu laufen scheint, welche will, daß man in allem der Natur folgen solle". Durch die Sammlung der „Deutschen Schaubühne" (s. oben S. 21) sollte auch der Vorrat an Lustspielen höherer Art durch Übersetzungen und Neuschöpfungen gemehrt werden: in Gottscheds Sinn ist ihre Form die Prosa, in jenen sind französische Namen, Anspielungen, Verhältnisse durch entsprechende deutsche ersetzt; dabei trat neben, ja, vor Molière der seiner Theorie gemäßere Destouches; doch auch Holberg fand Aufnahme mit einigen Stücken, bald folgte eine Gesamtübersetzung, und reichlich ist er aufgeführt, studiert und nachgeahmt worden.

So ist zwar nicht ein deutsches Lustspiel, aber doch eine „sächsische Komödie" entstanden, unselbständig in der Erfindung, ungeschickt in der Führung der Handlung, schablonenhaft in der Charakterzeichnung, aber durch die satirische Richtung, die sie von vornherein erhielt, immerhin ein Zeitspiegel und als solcher kulturgeschichtlich nicht ohne Wert. Dabei hatte Gottsched, der wohl wußte, daß er kein Lustspieldichter war, die Ausführung seiner Richtlinien Mitarbeitern überlassen, unter ihnen aber ist vor allem zu nennen seine „Geschickte Freundin", „die Gottschedin": Luise Adelgunde, geborene Kul-

mus. Die gescheite Frau sah wohl, daß die feine Komödie im französischen Geschmack nicht ohne weiteres auf die deutsche Bühne zu verpflanzen war, deren Publikum an derbere Kost gewöhnt war; so vergröberte sie denn ihre Vorlagen, so schreckte sie bei ihren selbständigen Arbeiten in Worten und Vorgängen nicht vor argen Zwei- und Eindeutigkeiten zurück — bei allen Mängeln im einzelnen besaß sie doch einen frischen Blick für Menschen und Verhältnisse, und Kühnheit fehlte der nicht, die in der „Pietisterey im Fischbein Rocke" (1737) nach eigenen Jugenderfahrungen die „Stillen im Lande" abzuschildern unternahm oder die so keck den guten Deutschen über ihre Erziehungstorheiten die Augen öffnen wollte („Die Hausfranzösin"). Solche Keckheit war nun freilich des guten Gellert Sache nicht; er hat das seinem Wesen verwandte Rührstück in der Art Nivelle de la Chaussées bei uns eingeführt und sich dann später über die recht allgemeine Satire seiner „Betschwester" (1745) gegen Frömmelei und Scheinheiligkeit noch sittliche Bedenken gemacht; seine Stücke sind so farblos und unbedeutend wie seine Schäferspiele, an die nur Goethes „Laune des Verliebten" heute noch erinnert.

Andere Vertreter der sächsischen Komödie zu nennen, wäre bloße Namenaufzählung; Persönlichkeiten besonderer Art sind nur die zwei, die ihr entwuchsen. Johann Elias Schlegel (1719—1749) hatte schon 1740 für die poetische Form der Komödie ein wohlüberlegtes Wort gesprochen und ist seiner Lehre später auch in einem Alexandrinerlustspiel nachgekommen. Sein „Geschäftiger Müßiggänger" steht als Muster im Gottschedischen Sinne in der „Schaubühne", dann hatte ihn aber das Geschick nach Dänemark geführt, er lernte Holberg persönlich kennen, und an seinen Stücken ging ihm die Einsicht auf, daß „die Deutschen aus ihrem Theater nichts anderes als ein französisches in deutscher Sprache gemacht haben" — sein früher Tod hat ihn daran gehindert, auch in der Praxis so wesentlich über Gottscheds Standpunkt hinauszukommen wie in der Theorie. Der eigentliche Ruhm der sächsischen Komödie aber ist Lessing: in ihrem Kreise hat er sich mit seinen ersten Lustspielplänen bewegt, damals als es sein Ehrgeiz war, der „deutsche Molière" zu werden, ihre Vorbilder und ihre Erzeugnisse hat er studiert, auf ihrer eigensten Bühne mit dem „Jungen Gelehrten" seinen ersten Erfolg erlebt. Gewiß, in seinem Studium der Alten und des englischen Lustspiels war er damals schon ein selbständiger Schüler, und als Meister hat er von Gottsched gar

nichts mehr wissen wollen — daß er aber in Kleinparis in das Handwerk des Dramatikers eingeführt wurde, daß er lernte, was eben damals in Deutschland zu lernen war, das wollen wir der sächsischen Komödie doch nicht vergessen.

Aber „Minna von Barnhelm" blieb ein vereinzeltes Werk — das glückliche Gleichgewicht zwischen ernsten und heiteren Auftritten war keinem anderen erreichbar, wenn es überhaupt erstrebt wurde in einer Zeit, in der die Neigung der Theaterdichter und -besucher überwiegend dem ernsten bürgerlichen Drama gehörte. Daß daneben der leichtere Tagesbedarf der Bühnen befriedigt werden mußte, ist selbstverständlich, und an fingerfertigen Lieferanten hat es dafür nicht gefehlt; die zeitgenössischen Franzosen und Goldoni dienten als Vorlagen, der Zeitgeschmack sorgte dafür, daß es überall an Rührung nicht fehlte. Eine in ihrer Art bedeutsame Erscheinung tritt erst um die Wende des Jahrhunderts mit dem fruchtbaren August v. Kotzebue (1761—1819) hervor; eine natürliche theatralische Begabung, eine geschmeidig gewordene Sprache machten ihn zum glücklichen Erben der in der französischen, englischen, dänischen Komödie aufgehäuften Lustspielzüge, und wenn seine ganz großen europäischen Erfolge auf anderem Gebiete liegen (s. unten S. 108f.), von seinen oberflächlichen, etwas leichtfertigen, aber zugkräftigen Lustspielen taucht eins und das andere sogar heute noch auf der Bühne auf („Die deutschen Kleinstädter", „Die beiden Klingsberge").

Im übrigen Europa.

Die Zahl erwähnenswerter Komödien im übrigen Europa ist nur klein, und so wichtig die einzelnen Leistungen für die Entwicklung der betreffenden Volksliteraturen auch sein mögen, ist ihr allgemeiner Wert durchgängig gering. — In Spanien zeugen von dem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts neuerwachenden Leben die (etwa 300) „Sainetes" des Ramon de la Cruz (1731—1795), die mit guter Beobachtungsgabe kleine Bilder aus dem Madrider Leben wiedergeben. Auch ein „spanischer Molière" fehlt natürlich nicht: Leandro Fernandez de Moratin (1760—1828), der Sohn des Tragikers, bearbeitet eine Reihe von Schöpfungen Molières für die spanische Bühne und schreibt auch selbst frische Lustspiele, von denen „Alter und Jugend" (El viejo y la niña, 1786) und „Das Ja der Mädchen" (El si de los niñas, 1806) am bekanntesten sind.

Auch die slawische Komödie erwacht allmählich: der Serbe Manojlo Jankovič (1758—1792) übersetzt Goldonis „Kaufleute" (1787), und ein verspäteter Nachzügler des einst blühenden ragusanischen Theaters Marin Tudisi (1707—1788) versucht sich an Molière. — In Polen eröffnet Poniatowski 1765 die erste ständige polnische Bühne, schon 1760 erscheinen Rzewuskis „Spiele in polnischen Versen", und kurz vor dem Ende polnischer Selbständigkeit verficht noch Julian Niemcewicz in seiner „Heimkehr des Landboten" (1790) die Notwendigkeit politischer Reformen. — In Rußland wird durch Katharina II. ein russisches Theater (Petersburg 1756, Moskau 1759) ins Leben gerufen. Die geistvolle Fürstin versucht sich sogar selbst in kunstlosen Lustspielen. Auch hier gilt Molière als das Vorbild, dem der eine und andere mit Glück nachstrebt.

Wie die französische Tragödie dient also auch die Nachahmung Molières den erst kommenden Völkern als erster Versuch einer Kunst, die glücklicherweise sehr viel weniger Ansprüche erhebt als der Klassizismus, dafür aber dauernder fortwirkt.

III. Das bürgerliche Drama.

Domestic Tragedy.

Die feierlich-religiöse Tragödie der Griechen schwebt hoch über der Welt des Alltags: von dem, was die attischen Bürger, Handwerker und Bauern im engen Getriebe des täglichen Lebens dachten und fühlten, ist weder bei Aischylos, noch bei Sophokles, noch auch bei Euripides etwas zu finden, selbst von den großen Sorgen des Staates hören wir nur selten und in heroischer Verkleidung, wenn der Preis des Areopags in den „Eumeniden" Protest erheben soll gegen die weitere Demokratisierung der solonisch-kleisthenischen Verfassung oder das Grab des Ödipus oder Makarias Opfertod Thebaner und Dorer vor dem Angriff auf das heilige Attika zurückschrecken soll. Und wie der Inhalt der Tragödie der Wirklichkeit alltäglicher Erfahrung fernbleibt, so auch die Form: feierlich-großartig, heroisch stilisiert, zum Teil selbst in fremder Sprachform wechseln pathetische Reden und unnatürlich lange Monologe — an bewegteren Stellen von gnomenreichen Stichomythien unterbrochen — mit den halb lyrischen, halb epischen Liedern des Chors, majestätische Trimeter mit musikalischen Metren. — Das bunte Treiben auf Markt und Straße gehört dem aus-

gelassenen Mimus oder der Komödie, zumal als dieser die politische Satire genommen wird. So ist das Bild, das uns vom Leben hellenischen Bürgertums im attischen Drama gezeichnet wird, meist ins Heitere verzerrt, und selbst wo Probleme des Familienlebens ernster behandelt werden (vgl. z. B. Menander, Teil I, S. 38), ist der glückliche Schluß de rigueur. — Auch das neuentstehende christliche Drama des Mittelalters bot zunächst eine hieratisch-feierliche Kunst, Gottesdienst und nicht Naturnachahmung. Die reichlich einströmenden volkstümlichen Elemente veränderten den Charakter der mittelalterlichen Mysterien freilich bald und gründlich genug, doch beschränkt sich auch dann die Nachbildung des wirklichen Lebens auf heitere Szenen oder genrehafte Details. — Es naht die Renaissance, und aus dem Evangelium von der absoluten Vollkommenheit der Antike ergibt sich logisch die Forderung, sie in allen Dingen nachzuahmen. Damit sind Tragödie und Komödie in Behandlung und Stoff wieder vollständig getrennte Gattungen, so vollständig getrennt, daß noch Gottsched die drei ihm geläufigen Arten des Dramas: Tragödie, Komödie und Schäferspiel einfach sozialtopographisch sondern kann: Hof, Stadt, Land! Wie war es auch anders möglich? An den italienischen Fürstenhöfen war die Renaissancetragödie entstanden als Festspiel für die humanistisch gebildeten höfischen Kreise, und diesen Charakter eines erlesenen Schauspiels für Fürst und Hof bewahrte sie — durch eine überpeinliche Theorie noch mehr gefesselt — auch in Frankreich. Von diesem Standpunkt aus will das Drama Racines begriffen sein, und alles, was uns an ihm gespreizt und unnatürlich scheinen mag, ist nur die Konsequenz dieser Grundvoraussetzung. Am Königshofe hat der freie Ton des wirklichen Lebens, haben die wilden und oft rohen Leidenschaften ungebändigter Kraft keinen Platz — hier herrscht allmächtig die Konvention, das höfische Zeremoniell, dem alle, selbst der Herrscher, sich zu fügen haben. Goldene Gitter sperren das olympische Sonnenland rings gegen die nebligen Niederungen plebejischer Roture, und nur wer selbst hoffähig ist, kann Zutritt erlangen: Könige und halbgöttliche Helden, Fürstinnen, fürstliche Mätressen und höfischer Adel — und höchstens als Diener oder Bote oder sonst untertänigst ersterbendes Subjekt auch nichtblaublütige Individuen. Daher auch die strenge Etikette, die jeder tragischen Person den ihr gebührenden Titel (Sire, Seigneur, Princesse, Madame) vorschreibt! Wenn der allerhöchste Herr es wirklich der Mühe für wert hält, das

Gewimmel der in unendlicher Tiefe sich abmühenden Pygmäen auch einmal anzusehen, so handelt es sich natürlich nur um eine heitere Laune: das Leben in der Tiefe ist so grundverschieden von dem auf den lichten Höhen des Thrones, daß es nur spaßhaft-sonderbar, absurd-komisch erscheinen kann. Möglich, daß da unten auch Ernsteres vor sich geht, aber wen interessiert das? Zur flüchtigen Belustigung, zum Ausruhen von all der majestätischen Langeweile des höfischen Daseins sind die dummen Streiche des Packs gerade gut genug, und von diesem Standpunkt aus ist in letzter Linie selbst Molière nur der Spaßmacher des „Roi Soleil", und nicht darüber hätte sich Boileau wundern sollen, daß der Autor des „Misanthrope" bis zu den Narrenstreichen Scapins sich erniedrigte, sondern darüber, daß der Verfasser der „Fourberies de Scapin" Kraft und Mut genug besaß, auch den „Tartuffe" und den „Menschenfeind" zu schreiben!

Wie zu erwarten, hat sich dies absolut-klassizistisch-höfische Drama nur in den Ländern entwickeln können, in denen der Hof tatsächlich alles war, und ist deshalb in Reinkultur auch nur im Lande des „L'État, c'est moi" zu finden. Wo neben dem Hofe auch das Volk etwas zu sagen hatte, mußte auch die Kunst volkstümlicher sein. Schon im ersten Teile hatten wir gesehen, daß nur in zwei Ländern des frühneuzeitlichen Europas die Renaissance sich mit starken nationalen Elementen verschmolzen hatte und so Anlaß einer lebenskräftigen neuen Kunst wurde: in Spanien und in England! — Nach Spanien und England werden wir daher blicken müssen, wenn wir die Anfänge einer ernsten dramatischen Behandlung des nichthöfischen Lebens suchen wollen. In der Tat finden wir bei Lope, bei Calderón, bei Rojas eine ganze Reihe von Dramen, die wir trotz der irreführenden Bezeichnung „comedias" als Vorläufer des modernen „bürgerlichen Trauerspiels" bezeichnen müssen. Von den zahllosen „Mantel- und Degendramen" endet ein großer Teil tragisch, und wenn die Helden selbst auch in der Regel wenigstens adliger Abkunft sind, so finden wir doch beispielsweise in Calderóns „Richter von Zalamea" Volk und Kavaliere, selbstbewußtes, ehrenhaftes Bauerntum und frivolen, gewalttätigen Adel wirkungsvoll und mit wuchtiger Betonung der moralischen Überlegenheit der untergeordneten Klasse einander gegenübergestellt. Der Untergang des spanischen Dramas nach Calderóns Tode und die Aristokratisierung der spanischen Gesellschaft schon vor ihm hinderten, daß aus diesen verheißungsvollen Anfängen sich ein euro-

päisches bürgerliches Drama entwickeln konnte. So blieb England der einzig mögliche Ausgangspunkt.

Schon Shakespeares Drama nähert sich gelegentlich der bürgerlichen Tragödie. Wohl sind seine Helden selbst noch aristokratisch, aber was will Rang und Adel in einem Drama wie „Othello" bedeuten? Nicht den Feldherrn und afrikanischen Fürstensohn liebt Desdemona, sondern den Abenteurer, der von fremden Märchenländern zu erzählen weiß, und Othellos eifersüchtige Leidenschaft ist allgemein menschlich, nicht Standesvorrecht. Die heroische Größe des Gattenmörders hebt ihn freilich wieder weit über die Welt des Alltags hinaus, und so ist die Annäherung doch nur scheinbar.

Unter den Shakespeare zugeschriebenen Werken findet sich dagegen eine Reihe von Dramen von unzweifelhaft bürgerlichem Charakter: „Arden of Feversham" (1592), „The London Prodigal" (1605) und die „Yorkshire Tragedy" (1608) usw. spielen in durchaus unaristokratischer Sphäre und behandeln ernst dem wirklichen Leben entnommene Stoffe. So eng schließt sich ihr Inhalt an die Wirklichkeit an, daß die zugrunde liegenden Ereignisse sozusagen aktenmäßig nachzuweisen sind, und die Entstehung der Dramen bleibt nur wenig hinter den Ereignissen selbst zurück. — Was war es, was die unbekannten Verfasser dieser Tragödien reizte, was empfanden sie an Ereignissen des englischen Alltagslebens als „tragisch"? Was wir heutzutage unter dem schwer zu umgrenzenden Begriff verstehen, läßt sich nicht leicht in kurzen Worten ausdrücken — was das 16. Jahrhundert normaliter darunter verstand, ist leichter zu definieren, und man wird im großen und ganzen nicht fehlgehen, wenn man „tragisch" für jene Zeit mit „gräßlich" oder „schauerlich" übersetzt. „Tragisch" waren die Taten des Atridenhauses, „tragisch" die Frevel des Ödipus — auch das tägliche Leben bot wilde Leidenschaften und gräßliche Verbrechen, warum sollten sinnlose Verschwendung und sündige Liebe, Gatten- und Kindesmord nicht ebenso „tragisch" wirken, wenn die Verbrecher keine Schatten aus griechischer Sagenwelt, sondern englische Farmer und Kaufmannsfrauen waren? So erhält das bürgerliche Trauerspiel von der Geburt an das verhängnisvolle Muttermal des Kriminalistischen, das es bis auf unsere Tage nie ganz hat loswerden können. Verhängnisvoll ist auch von vornherein die starkbetonte Absicht der Dichter, moralisch zu wirken, und das schlimmste Patengeschenk gab Thomas Heywood dem neuen Drama mit auf den Weg, indem er

jede tragische Stimmung in endloser Tränenflut erstickt und uns in seinem „durch Güte getöteten Weibe“ (A Woman Killed with Kindness, 1603) einen Gatten vorführt, der sein ehebrecherisches Weib nur mit Güte straft und der Gott sei Dank! endlich Sterbenden schluchzend volle Verzeihung gewährt. — Glücklicher- oder unglücklicherweise hat keiner von den Meistern des elisabethanischen Dramas sich in der neuen Gattung versucht, erst 1631 erscheint mit Massingers (vgl. Teil I, S. 80) „verhängnisvoller Mitgift“ (the Fatal Dowry) wenigstens ein namhafter Autor der vorrevolutionären Stuartzeit. — Nach der Restauration hätte das Vordringen des französischen Geschmacks eine Fortsetzung des bürgerlichen Dramas eigentlich verhindern sollen, wir finden indessen trotzdem einzelne Versuche: Otway schreibt 1680 „die Waise oder die unglückliche Heirat“ (the Orphan, or the Unhappy Marriage) und Thomas Southerne 1697 „die verhängnisvolle Heirat oder unschuldiger Ehebruch“ (the Fatal Marriage, or Innocent Adultery). Charakteristisch für den Geist der zweiten Stuartzeit ist, daß beide ein Eheproblem behandeln. Der zweite gibt eine Variation des Enoch-Arden-Motivs: der nach langer Abwesenheit zurückkehrende Gatte (Biron) findet infolge der Niederträchtigkeit seines Bruders (Carlos) seine Gattin (Isabella) zum zweiten Male verheiratet. Er macht seine Rechte geltend, die arme Frau verliert den Verstand, und nach der Ermordung Birons legt sie Hand an sich selbst, der Schurke Carlos wird dem Gericht überliefert. — In Otways „Orphan“ ist ein noch viel bedenklicherer Stoff auf die Bühne gebracht: zwei Brüder lieben ihre Pflegeschwester Monimia, sie verheiratet sich heimlich mit Castalio und verabredet eine nächtliche Zusammenkunft, bei der keines von beiden sprechen und auch kein Licht angezündet werden soll, um keinen Verdacht zu wecken. Polydor belauscht die Verabredung, und da er von der Verheiratung nichts weiß, mißbraucht er das Geheimnis. Castalio ersticht erst den Bruder, dann sich selbst, Monimia vergiftet sich.

Doch nicht von diesem frivolen Gemisch aus Entsetzen und Sinnlichkeit nimmt unser bürgerliches Trauerspiel seinen Ausgang, sondern erst von dem 1731 erschienenen „Kaufmann von London“ (George Barnwell, or the Merchant of London). Kaum jemals wieder sind weiterreichende Wirkungen von gleich unbedeutenden Ursachen ausgegangen. Der Londoner Juwelier George Lillo (1693—1739) war zweifellos ein braver Mann mit den besten Absichten, durch seine

Kunst auf seine Zeitgenossen und vor allem auf die bürgerlichen Klassen der großen Themsestadt zu wirken — einen Dichter wird man ihn kaum nennen können. Den Geschmack des mächtig emporstrebenden englischen Bürgertums hat er dafür, schon zehn Jahre vor Richardson, meisterlich zu treffen gewußt. Er greift zurück auf das alte kriminalistische bürgerliche Drama von 1600 und zeigt uns als „Helden" einen achtzehnjährigen, weltunerfahrenen Kaufmannslehrling: George Barnwell, der in die Netze einer Buhlerin (Millwood) fällt, zunächst Gelder unterschlägt und dann, um neue Mittel zu schaffen, den eigenen Oheim ermordet. So weit ist der Stoff keine Erfindung Lillos, sondern war ihm durch eine vielgesungene Ballade des 17. Jahrhunderts übermittelt. Lillo erweitert zunächst das Personal durch Barnwells Prinzipal Thorowgood — nomen est omen —, seine Tochter Maria, die den verführten Jüngling heimlich liebt, und den braven Lehrling Trueman, den Freund Barnwells. Er ändert vor allen Dingen den Schluß: logischer als die bloß den wirklichen Verlauf nacherzählende Ballade läßt er Barnwell durch die von der Millwood herbeigerufene Polizei wirklich festnehmen. So spielt der letzte Akt zuerst im Kerker, dann auf dem Platz des Hochgerichts selbst mit dem Galgen im Hintergrund der Bühne. — Wichtiger ist der Geist, in dem das ganze Drama gehalten ist: alle Personen, mit Ausnahme der Millwood, die einen Stich ins Heroinenhafte hat, triefen von Edelmut und Bravheit, selbst der unglückliche Mörder ist eigentlich die harmloseste Seele von der Welt und nur polizeiwidrig dumm, und der sterbende Oheim bittet Gott, seinem Mörder zu verzeihen, und als er in ihm seinen Neffen erkennt, drückt er ihm noch zärtlich die Hand. Und im letzten Akte prasselt so viel Rührung, Edelmut und Entsagung auf uns nieder, daß die Blasphemien der Millwood förmlich erfrischend dazwischen wirken — was allerdings den Intentionen des Dichters wenig entspricht. — Der Erfolg des Dramas auf der Londoner Bühne war immens: noch Jahrzehnte später pflegten Londoner Prinzipale ihre Lehrlinge ins Theater zu schicken, damit sie sich an dem traurigen Ende Barnwells ein Exempel nehmen sollten, und durch Übersetzungen gewann das Stück einen so bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung des bürgerlichen Dramas in Frankreich wie Deutschland, daß man es überhaupt als den Ausgangspunkt des modernen bürgerlichen Dramas bezeichnen muß. — Der Verfasser selbst war sich bewußt, daß sein Drama zunächst ein ungewöhnliches Wagnis bedeutete — so be-

ruft sich der Prolog vorsichtig auf Southerne, Rowe und Otway und den Ruhm der alten Ballade, und die Eingangsworte des ersten Aktes sollen außerdem so etwas wie historische Stimmung — Armada, Elisabeth, Philipp II. — erwecken. Auch äußerlich scheint der „Kaufmann von London" ein Bruch mit der Vergangenheit; denn so wie er vorliegt, ist er in Prosa geschrieben — doch ist leicht festzustellen, daß diese Prosa in Wirklichkeit aus aufgelösten oder nicht völlig durchgeführten Jamben, etwa in der Art von Goethes „Egmont", sich zusammensetzt.

Noch einmal finden wir dann Lillo auf dem gleichen Pfade in der „Verhängnisvollen Neugier" (Fatal Curiosity, 1737), die die Ermordung eines aus der Fremde heimgekehrten Sohnes durch die eigenen Eltern behandelt und so den Stoff von Zacharias Werners „24. Februar" — allerdings ohne Schicksalsromantik — vorausnimmt.

Richardsons Romane regen dann zunächst in England, bald überall in Europa, von neuem und stärker zur dichterischen Behandlung der Verhältnisse des englischen Bürgerlebens an, und so darf es uns nicht wundern, daß noch zwei Jahre, ehe Lessings „Miß Sara Sampson" das deutsche Drama revolutionierte, in England die zweite vorbildliche „häusliche Tragödie" erscheint: Edward Moores (1712 bis 1757) „Spieler" (the Gamester, 1753). Der Anschluß an das alte elisabethanische bürgerliche Drama ist hier noch stärker als bei Lillo, schon der Stoff ist der „Yorkshire Tragedy" entlehnt, und der jähe Szenenwechsel erinnert ebenfalls an den Brauch der Shakespearezeit. Beverley ist ein leidenschaftlicher Spieler; ein verräterischer Freund (Stukely) will ihn zugrunde richten, um dann seine Frau verführen zu können. An der Tugend der unglücklichen Gattin scheitert freilich dieser teuflische Plan, doch der vollkommen ruinierte Beverley, der auf falsche Beschuldigung hin ins Gefängnis geworfen ist, vergiftet sich dort und erfährt zu spät, daß er betrogen ist, und daß sein Selbstmord zudem zwecklos wird, da der Tod seines Oheims ihn zum Herrn eines größeren Vermögens macht, als er bisher besessen hat. — Auch hier ist die Hauptsache, auf die es dem Dichter ankommt, die eindringliche moralische Warnung vor dem Laster des Hasardspiels, das ja allerdings im 18. Jahrhundert unglaublich verbreitet war.

Der „Kaufmann von London" und der „Spieler" blieben die beiden einzigen nennenswerten Leistungen der Engländer in diesem von ihnen begründeten dramatischen Genre. Die übrigen „bürgerlichen Dramen" des 18. Jahrhunderts in England sind entweder Über-

setzungen aus dem Französischen und Deutschen, oder sie schwächen das bürgerliche Trauerspiel zum versöhnlich endenden Rührstücke ab. Der allgemeine Niedergang der englischen dramatischen Dichtung trifft auch sie, und Richard Cumberlands (1732—1811) zahlreiche Dramen sind hierfür bereits abschreckende Beispiele.

Le drame sérieux.

Während in England das bürgerliche Drama ebenso alt ist wie die heroische Tragödie, war in Frankreich eine ernste Behandlung des bürgerlichen Lebens erst möglich, als die bürgerliche Gesellschaft anfing, der eigentliche Träger der nationalen Bildung zu werden. Die starke Verschiebung der Vermögensverhältnisse schon in der zweiten Hälfte des 17. und im ganzen Verlaufe des 18. Jahrhunderts, das Zusammenströmen großer Geldmassen in den Händen der Pariser Finanziers und die allmähliche Verarmung des landsässigen Adels sowie der starke Einfluß englischer Kultur veränderte die gesellschaftlichen Verhältnisse dieses bisher aristokratischsten Landes allmählich, aber gründlich. Nur zaghaft versuchte die dramatische Kunst, diesem Wandel gerecht zu werden. Die strenge Scheidung der Literatur in höhere und niedere Gattungen hat sich gerade in Frankreich am längsten erhalten. Die vornehme Ausschließlichkeit, welche die höfische Literatur des großen Jahrhunderts kennzeichnet, weicht nur allmählich dem Ansturm des emporstrebenden Bürgertums, das bisher allein dazu gut gewesen war, um von der vornehmen Gesellschaft verlacht zu werden, und sich die Anerkennung seiner Gleichstellung erst in hartem Ringen erkämpfen mußte. Für die französische Entwicklung ist es charakteristisch, daß die Anfänge des „bürgerlichen Dramas" nicht aus der trotz Voltaire immer noch stark an die Stoffe und Formen des überlieferten Klassizismus gebundenen Tragödie, sondern aus der alltägliche Lebensverhältnisse schildernden Komödie abzuleiten sind. Von Molières „Bourgeois-Gentilhomme" und „George Dandin" geht die Entwicklung über Lesages „Turcaret" zu Destouches, der namentlich mit seinem „Philosophe marié" schon auf der Grenze der moralisierenden bürgerlichen Gattung steht, und weiter zu La Chaussée, dessen „Komödien" in Wirklichkeit bereits nichts Komisches mehr enthalten. Doch so stark bleibt auch bei La Chaussée noch die Macht der alten Tradition, daß er ausnahmslos die Versform beibehält und am Schluß sämtliche Konflikte beseitigt erscheinen; zudem sind die Vor-

aussetzungen der Handlung meistenteils so gesucht romanhaft, daß es einigermaßen schwer ist, sie als ernste Versuche einer Nachbildung des wirklichen Lebens aufzufassen, auch wenn seine Zeitgenossen selbst in dieser Hinsicht milder dachten.

Der erste, der wenigstens in der Theorie entschlossen dieser Halbheit ein Ende macht und neben der heroischen Tragödie und dem heiteren Lustspiel das ernste bürgerliche Drama (le genre sérieux, drame sérieux, drame) als besondere Kunstgattung proklamiert, ist Diderot.

Diderot und Sedaine.[1]

Denis Diderot (geb. am 5. Oktober 1713) war der Sohn eines Messerschmiedes aus Langres. Da er sich freien Studien hingab, überwarf er sich mit seinem Vater und mußte nun zusehen, wie er sich selbst durch die Welt schlagen konnte. Von den Erfahrungen seiner trüben Bohèmezeit zeugen „Jacques le Fataliste“ und die Sachkenntnis seines „Neveu de Rameau“. Allmählich gelang es ihm, sich emporzuarbeiten, er lernte Rousseau und Grimm kennen, übersetzte Shaftesbury und wurde Hauptherausgeber der „Encyclopédie“. Katharina von Rußland interessierte sich für den kühnen Philosophen und unterstützte ihn so freigebig, daß er schließlich der Einladung nach St. Petersburg Folge leisten mußte (1772—1774). Mit neuen Geschenken überhäuft, aber mit erschütterter Gesundheit kehrte er nach Paris zurück, wo er am 30. Juli 1784 starb.

Nur ein kleiner Teil der umfangreichen Lebensarbeit Diderots kann hier berücksichtigt werden. Der kühne Enzyklopädist, der sich vom Deismus zum Atheismus fortentwickelte, der bedeutende Romanschriftsteller und geistvolle Kunst- und Gesellschaftskritiker liegt jenseits unserer Sphäre, selbst an das komische Selbstporträt in „Est-il bon, est-il méchant?“ denken wir kaum, wenn wir Diderots Stellung innerhalb der Geschichte des Dramas betrachten. Die beruht ausschließlich auf zwei nicht eben an sich hervorragenden Dramen: „Le Fils naturel“ (1757) und „Le Père de Famille“ (1758) und noch mehr auf den ihnen beigefügten theoretischen Abhandlungen. Im Gegen-

1) Vgl. besonders K. Rosenkranz, Diderots Leben und Werke (2 Bände, 1866) und L. Guenther, L'œuvre dramatique de Sedaine (1908). Diderots Werke sind herausgegeben von Assézat und Tourneux (20 Bände, 1875—1879).

satz zur klassizistischen Tradition[1]) fordert Diderot vom Drama in erster Linie Naturwahrheit: „L'imitation de la nature sera le moyen" — worauf dann freilich die bedenkliche Fortsetzung folgt: „l'instruction morale des spectateurs, le but". Wir sehen also, daß auch er, wie die Engländer und wie die ganze Aufklärung überhaupt, als Endzweck der Kunst nicht ästhetische, sondern moralische Wirkungen erstrebt und mit verhängnisvollem Optimismus an die unbegrenzte sittliche Besserungsfähigkeit des Menschen glaubt. Nicht die Menschen zu schildern, sondern die Menschen zu bilden, ist sein Hauptzweck. Der Irrwahn, wie die Vermischung von Ästhetik und Ethik, erben von ihm — in letzter Linie freilich schon von antiker Kunsttheorie — sich dann bis auf Schillers „Avertissement" und „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" fort. Von da ist ein weiter, weiter Weg bis zu Goethes Erkenntnis: „Die Musik aber so wenig als irgendeine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein" oder Oskar Wildes provozierendem „No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style". So dürfen wir uns nicht wundern, wenn Diderot sich selbst als Schüler Richardsons betrachtet und mit einer uns historisch kaum noch verständlichen Begeisterung ausruft: „O Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux" und ihn mit Moses, Homer, Euripides und Sophokles auf die gleiche Stufe stellt.

Den Stoff seines neuen „ernsten" Dramas sollen „die Tugend und die Pflichten des Menschen" und „die Unglücksfälle innerhalb der Familie" abgeben. Diderot geht in seiner Theorie aus von dem Kampf gegen die Eigenheiten des französischen Klassizismus, wie sie sich namentlich in der Tragödie kundgeben. Schon in den Anfängen seiner literarischen Tätigkeit hatte er die Unwahrscheinlichkeit der auf eine widernatürlich kurze Zeitspanne zusammengedrängten Handlung und die schwülstige Rhetorik und die gespreizte Art der dichterischen Darstellung bei Corneille und Racine bekämpft und es gewagt, die vielgerühmte klassische Tragödie für die unvollkommenste aller Literatur-

---

1) Doch will Diderot damit der bisherigen heroischen Tragödie und heiteren Komödie nicht die Existenzberechtigung absprechen — beide gelten ihm als äußerste Gegenpole dramatischer Entwicklung, zwischen denen er ein neues, von beiden verschiedenes Gebiet im „ernsthaften Genre" finden zu können glaubt.

gattungen zu erklären. Der durch gekünstelte Regeln eingeengten Erfindung dichterischer Stoffe stellt er die Forderung eines konsequenten Realismus entgegen. Zwischen die seit klassischer Zeit scharf abgegrenzten Gattungen der Tragödie und der Komödie schiebt er als neue mittlere Gattung das Drama oder Schauspiel (drame, genre sérieux) ein. Sein realistischer Sinn fordert die Darstellung von Verhältnissen und Personen aus dem gewöhnlichen Leben und aus dem täglichen Erfahrungs- und Anschauungskreis des Dichters und seines Publikums. Während der Mensch bei den Klassikern als Abstraktion, in einer auf Verallgemeinerung abgestimmten Form, als Heuchler, Menschenfeind oder Geizhals auf der Bühne erschien, verlangt Diderot, daß der Mensch hinfort mehr in seiner natürlichen Lebenssphäre vorgeführt, daß die dramatische Handlung durch die Verlebendigung möglichst naturgetreuer Situationen zu einer packenden Darstellung der Wirklichkeit verarbeitet und so zugleich der moralischen Erziehung der Menschheit nutzbar gemacht werden müsse. Alles dies aber soll schlicht, einfach und vor allen Dingen natürlich geschehen, eine Forderung, mit der sich Diderot gegen die „comédie larmoyante“ erklärt. Als äußere Form kommt für ihn ebenfalls im Gegensatz zu La Chaussée nur die wirkliche Sprachform des Lebens, die Prosa in Betracht. An dem bisherigen Drama wird vor allen Dingen getadelt, daß es allzu viel Gewicht auf die Charaktere lege; Charakterschilderung sei nur die Aufgabe der Tragödie; nicht der Charakter, sondern die Situation (les conditions) sei sonst die Hauptsache, der Dichter dürfe also nicht die Handlung sich aus den Charakteren entwickeln lassen, sondern er müsse erst die Handlung, die Situation klar vor Augen haben und dann zu ihnen die nötigen Charaktere erfinden, und zwar im Interesse der dramatischen Wirkung möglichst den „conditions“ an sich entgegengesetzte Charaktere. So träumt er von besonderen Standesdramen und kann alles in allem als der theoretische Vorläufer des „drame à thèse“ von Dumas Fils und Hervieu bezeichnet werden. Je nach der Art der Behandlung wird innerhalb des „genre sérieux“ geschieden zwischen der „comédie sérieuse“, welche Tugend und Pflicht behandeln, und der „tragédie domestique et bourgeoise“, welche häusliche Unglücksfälle darstellen soll.

Bezeichnenderweise hat Diderot nur Beispiele für die „comédie sérieuse“ gegeben — die Praxis konnte eben doch nicht so schnell mit der allmächtigen Tradition brechen —, und auch die übrigen Ver-

treter des drame sérieux in Frankreich haben den Schritt zur bürgerlichen Tragödie nicht gewagt.[1]) Endet doch selbst Merciers „Jenneval, ou le Barnevelt (= Barnwell) français" (1769) versöhnlich!

Über das erste der beiden bürgerlichen Dramen Diderots, „Le Fils naturel" ist nicht viel Gutes zu sagen. Die Handlung ist trotz Diderots Widerspruch zweifellos stark von Goldonis „Vero amico" abhängig. Gezeigt soll werden, wie der Makel der Abkunft den Charakter beeinflußt. So soll Dorval, der „natürliche Sohn" Lysimonds, scheu und rauh erscheinen; in Wirklichkeit hat er aber wenig Gelegenheit, seiner Verbitterung Ausdruck zu geben, da der Kreis seiner Bekannten über dergleichen Vorurteile erhaben ist. Das Drama wird dadurch in Wirklichkeit nur zu einem mäßigen Familienrührstück. Dorval ist bei seinem Freunde Clairville zu Besuch, dessen Schwester Constance ihn liebt und infolge eines Mißverständnisses sich wiedergeliebt glauben muß. In Wirklichkeit empfindet Dorval eine heftige Neigung zu Rosalie, der Verlobten Clairvilles, und auch Rosalie fühlt die alte Liebe zu ihrem Bräutigam vor der neuen erlöschen. Dorval hat mannigfache Gelegenheit, übermenschlichen Edelmut zu entfalten. Am Schluß erscheint der alte Lysimond, von dessen traurigen Schicksalen uns ein treuer Diener schon zur Genüge vorgejammert hat, und es stellt sich heraus, daß Dorval und Rosalie Geschwister sind. Allgemeine Rührung und endgültige Doppelverlobung!

Höher steht der „Père de Famille": Der junge St. Albin hat in ärmlicher Verkleidung die Bekanntschaft der jungen Sophie gemacht, die sich mit ihrer Dienerin oder mütterlichen Freundin mühsam durch ihrer Hände Arbeit ernährt, und, von Liebe zu ihr erfaßt, führt er eine Doppelexistenz, die seinem Vater, dem Herrn von Orbesson, großen Kummer bereitet. Dieses Muster eines braven, zärtlich um seine Familie besorgten Vaters versucht zunächst, Sophie aus dem Gesichtskreis seines Sohnes zu entfernen. Ernste Gefahr entsteht durch das Eingreifen des Kommandeurs d'Anvilé, des Oheims St. Albins, eines hartherzigen, auf sein Geld pochenden Hagestolzen, der Sophie verhaften lassen will. Germeuil, der Freund St. Albins und Pflegesohn

1) Den einen Bernard Joseph Saurin ausgenommen, dessen „Béverlei" (1768) eine Bearbeitung von Moores „Gamester" ist und ebenfalls mit dem Selbstmord Béverleis endet — auf der anderen Seite aber durch Versform und Einführung des kleinen Comi sich doch wieder dem Rührstück nähert. Diderots „Joueur" ist nur eine Übersetzung des „Gamester".

des Familienvaters, flüchtet Sophie in das Haus d'Orbessons selbst unter den Schutz von dessen Tochter Cécile. Schließlich ergibt sich, daß Sophie die Nichte des Kommandeurs und von ihm früher mit Härte abgewiesen worden ist. So endet das Drama, nachdem der unnatürliche Oheim zornschnaubend das Haus verlassen hat, wieder mit einer Doppelverlobung: St. Albin und Sophie, Germeuil und Cécile. „Allons, mes enfants ... Oh! qu'il est cruel! ... qu'il est doux d'être père!"

Besser als Diderot selbst gelingt einem seiner Schüler die Verwirklichung seines Ideals: Michel Jean Sedaine (1719—1797). Sein „Philosophe sans le savoir" (1765) stellt den Höhepunkt des bürgerlichen Dramas in Frankreich dar. Das Stück zeigt uns als Hauptfigur wieder einen Familienvater, einen reichen Handelsherrn Vanderk, zunächst am Abend vor der Hochzeit seiner Tochter, dann am Hochzeitstage selbst. Sein Sohn, ein junger Offizier, hat im Kaffeehaus eine verächtliche Äußerung eines anderen Offiziers über die Kaufleute im allgemeinen aufgefangen, glaubt seinen Vater dadurch beleidigt, und so kommt es zu einer Forderung. Der Vater überrascht am nächsten Morgen seinen Sohn beim Aufbruch, er entlockt ihm das Geheimnis, enthüllt ihm, daß er selbst Edelmann ist und eines Duells wegen hat fliehen müssen; er versucht den Sohn zurückzuhalten, muß aber bald hören, daß sich dieser heimlich entfernt hat. So schickt er den treuen Antoine hinterher, um sofort Nachricht vom Ausgang des Duells zu erhalten. Packend ist die Szene, wie der alte Vanderk mitten aus dem Trubel der Hochzeitsgesellschaft von einem unbekannten Offizier herausgerufen wird, diesem auf dessen Kreditbrief die volle Nennsumme ohne jeden Abzug auszahlt, trotzdem er aus den Worten D'Esparvilles' ersieht, daß dessen Sohn der Duellgegner seines Sohnes wird, und plötzlich unten die verhängnisvollen drei Schläge an die Tür ertönen, die ihm melden sollen, daß sein Sohn gefallen ist. Glücklicherweise hat sich der alte Antoine in der Hast und Bestürzung geirrt, die Gegner haben sich versöhnt und kehren Arm in Arm zurück. So gewaltsam der Schluß auch wirken mag, so ist doch unbedingt anzuerkennen, daß das Stück an liebenswürdiger Lebenswahrheit, an Gemütstiefe und Einfachheit der Handlung hoch über allen Versuchen Diderots steht. Die Handlung gipfelt darin, daß der Vater den Sohn zum Zweikampf gehen lassen muß, damit er seine verletzte Ehre wiederherstellen kann. Die Vernunft unterliegt dem Vorurteil, dem konven-

tionellen Ehrbegriff. Der Vater weiß sehr wohl, daß er gegen die Natur handelt, und dennoch unterwirft er sich dem Machtgebot der Gesellschaft. Ganz im Sinne der Diderotschen Theorie ist hier aus der Situation ein tragisches Moment herausgelöst, indem ein vernünftiger, gutmütiger Mensch durch äußere Mächte dazu gezwungen wird, unvernünftig und unmenschlich zu handeln. — Der „Philosophe sans le savoir" errang in Paris einen Theatererfolg wie sonst kein drame bourgeois; selbst Diderot erkannte die Überlegenheit von Sedaines dramatischer Kunst über die eigene neidlos an. Noch im Jahre 1851 begeisterte das Stück George Sand zu einer Fortsetzung unter dem Titel „Le Mariage de Victorine".

Beaumarchais.[1])

Der bedeutendste Vertreter des „genre sérieux" auf dem Gebiete des Dramas ist zweifellos Beaumarchais, und da er außerdem mit bürgerlichen Dramen seine Laufbahn begann und endete, so sei er hier behandelt, obwohl seine dauerndsten und besten Schöpfungen nicht dem „drame", sondern der eigentlichen „comédie" angehören.

Pierre Augustin Caron (de Beaumarchais) wurde am 24. Januar 1732 in Paris als Sohn eines Uhrmachers geboren und entstammte einer ursprünglich kalvinistischen Familie. Technische Verbesserungen im väterlichen Handwerk lenkten zuerst die Aufmerksamkeit des Hofes auf ihn. Da er ein ausgezeichneter Harfenspieler war, wurde er Lehrer der königlichen Prinzessinnen. 1755 zum „contrôleur clerc d'office de la maison du Roi" ernannt, heiratete er bald darauf die Witwe seines Amtsvorgängers Franquet und legte sich nach ihrem Landgut den Namen Beaumarchais bei. Er trat in Beziehungen zu dem großen Finanzmann Paris Duverney und erwarb durch glückliche Spekulationen ein beträchtliches Vermögen. Der Tod seines Gönners verwickelte ihn in einen schlimmen Prozeß mit seinem Erben, dem Grafen La Blache, der auf beiden Seiten mit allen in der damaligen Rechtspflege üblichen, legalen und illegalen Waffen ausgefochten wurde. Beaumarchais verlor den Prozeß und verlangte nun von dem Parlamentsrat Goëzman die seiner Gattin als Gewinnprämie

1) Vgl. besonders Gudin de la Brenellerie, Histoire de Beaumarchais (herausgegeb. von M. Tourneux 1887), E. Lintilhac, Beaumarchais (1887), A. Bettelheim, Beaumarchais (2. Aufl. 1911). Ausgabe seines „Théâtre" von G. d' Heylli und F. de Marescot (4 Bände, 1869—1871).

zugesandten Geschenke und Gelder zurück. Da ihm die Summe nicht vollständig wiedererstattet wurde, kam es zu einem langwierigen Beleidigungsprozeß, in dem Beaumarchais schließlich die bürgerlichen Ehrenrechte aberkannt wurden, in Wirklichkeit aber sein Gegner, wie das gesamte Pariser Parlament, schwer bloßgestellt ward. Die vier glänzenden, aufsehenerregenden Anklageschriften gegen Goëzman machten Beaumarchais zu einer der populärsten Persönlichkeiten des damaligen Frankreich. Besonders die höfische Aristokratie versagte ihm ihre Bewunderung nicht. Nur der König verhielt sich auch später noch stets ablehnend gegen den „Märtyrer“. Hatte schon Beaumarchais' „Barbier de Séville“ erst drei Jahre nach seiner Fertigstellung am 23. Februar 1775 zum ersten Male gespielt werden können, so zögerte sich, und zwar wiederum wegen der entschieden ablehnenden Haltung des Königs, auch die Aufführung der als Fortsetzung zu diesem Lustspiel gedachten „Mariage de Figaro“ jahrelang hinaus. Bereits Ende 1781 lag die „Mariage de Figaro“ den Schauspielern fertig vor, aber erst am 27. April 1784 konnte seine erste, mit fieberhafter Spannung erwartete Aufführung stattfinden. Schon vom frühen Morgen an umlagerten dichtgedrängte Volksmassen aller Stände das Theater; vornehme Damen übernachteten in den Ankleideräumen der Schauspielerinnen und begnügten sich damit, ein flüchtiges Mittagsmahl in den Logen einzunehmen, bloß um sich ihre Plätze zu sichern; von den hereinstürmenden Volksmassen wurden die Wachen weggedrängt, die Türen eingerannt; in dem wilden Getümmel, das sich vor und in dem Hause erhob, gab es mehrere Tote. 68 Vorstellungen, die das Stück in rascher Folge erlebte, steigerten den ersten Erfolg zu einer in der Geschichte des französischen Dramas selten erreichten Höhe. Aber all die spitzen Worte, all die boshaften und witzelnden Anspielungen auf politische und soziale Mißstände, all die kühnen und umstürzlerischen Gedanken über die Benachteiligung des dritten Standes und dessen gleichwohl unbestreitbare geistige und sittliche Überlegenheit gegenüber den bevorrechteten Klassen, wie sie der „Barbier de Séville“ und dann mit wachsender Kühnheit die „Mariage de Figaro“ auf Schritt und Tritt, bald in gehässigem, bald in spöttischem Tone, verkündeten, sie alle trugen ihre volle Wirkung erst, als die Tage der Revolution kamen und sich das Programm der „Philosophen“ in politische Taten umsetzte. Beaumarchais selbst geriet durch den Ausbruch der Revolution in eine mißliche Lage: er wurde für verdächtig erklärt

und lebte mehrere Jahre in dürftigen Verhältnissen in und bei Hamburg. 1796 kehrte er nach Paris zurück und versuchte, wenigstens die Reste seines verlorenen Vermögens zu sammeln, doch starb er schon drei Jahre später in der Nacht vom 17. auf den 18. Mai 1799, fast vergessen und halb verächtlich geworden.

Beaumarchais' literarische Tätigkeit entspringt nicht einem unwiderstehlichen, künstlerischen Schöpfungsdrang, sondern ist das klug berechnete, sehr geschickte Machwerk eines außerordentlich begabten Strebers, der nach dem Beispiel Voltaires literarischen Ruhm und rücksichtslose Spekulation als Mittel zum Emporkommen gewandt und gewissenlos verwendet. Die verheißungsvollste literarische Mode des Tags war das bürgerliche Drama, und so beginnt Beaumarchais als überzeugter Schüler Diderots und sucht diesen noch dadurch zu überbieten, daß er die Nachahmung der Wirklichkeit sogar auf die Zwischenakte überträgt und in seiner „Eugénie" (1767) stumme Diener die Pausen zwischen den einzelnen Akten durch Aufräumen, Umstellen von Möbeln usw. ausfüllen läßt. In „Eugénie" zeigt sich sofort das theatralische Talent Beaumarchais' dem Diderots überlegen, nur tritt die skrupellose Mache im letzten Akte allzu sichtbar hervor: Eugénie hat auf dem Gute ihres Vaters den jungen Lord Clarendon kennen gelernt und glaubt sich ihm heimlich angetraut, während der leichtsinnige Wüstling in Wirklichkeit nur eine freche Komödie mit ihr gespielt hat. Jetzt finden wir sie samt ihrem Vater in London in einem Absteigequartier des Lords. Der Zweck der Reise des ahnungslosen Alten ist, seine Tochter dem Bruder eines Freundes zu verloben. Die Situation wird für den jungen Lord höchst peinlich, da er am Vorabend seiner wirklichen Hochzeit steht und nun erfahren muß, daß sein Verhältnis zu Eugénie nicht ohne Folgen geblieben ist. Die eitle, aber energische Tante Eugénies will, als die traurige Wahrheit ans Tageslicht kommt, Clarendon mit Gewalt zwingen, sein Verbrechen wieder gutzumachen. Da er aber dem flüchtigen Bruder Eugénies eben das Leben gerettet hat, muß ihn dieser selbst schützen. Recht unwahrscheinlich mutet uns der Schluß an. Alles ist für die einzigmögliche tragische Lösung bereit, ein Duell zwischen Bruder und Verführer und der Tod Eugénies scheinen unvermeidlich. Da erscheint Clarendon reuig und um Verzeihung flehend, die er nach schwachem Zögern auch erhält. — Noch weniger bedeutend ist das zweite „drame" „Les deux amis, ou le négociant de Lyon" (1770), ein Standesdrama

im Sinne Diderots. Sein gänzlicher Mißerfolg hatte wenigstens das Gute, daß sich Beaumarchais nun einem neuen Gebiete zuwandte und in der Wiedererweckung der alten heiteren Komödie sein eigentliches Gebiet entdeckte.

Der „Barbier de Séville", Beaumarchais' erste bleibende Leistung, ist unstreitig das vollendetste Intrigenstück der französischen Literatur. Scheinbar alltägliche und reichlich abgenutzte Motive, die jugendfrische Liebe eines hübschen Mündels, die lächerliche Eifersucht eines verliebten alten Vormunds, die niedrige Bestechlichkeit eines dummgläubigen Pfaffen, die unverdrossene Verschlagenheit eines listigen Dieners, der seinem vornehmen Herrn durch geschicktes Zugreifen zur Braut verhilft, werden zu einer von Witz und Geist belebten, von spannender Ergötzlichkeit getragenen Handlung verarbeitet. In Figaro werden Erinnerungen an Gestalten und Motive aus Machiavelli, Rabelais, Larivey, Molière, Regnard, Marivaux und Lesage mit Zügen aus dem persönlichen Wesen und eigenen Erlebnissen des Dichters zu einem lebenswahren Gesamtbild verarbeitet, in dem sich unverdrossene Heiterkeit und lichte Daseinsfreude mit bitterer Enttäuschung und herbem Lebensschmerz paaren. Die köstliche Schöpfung Figaros, dieses lustigsten, geistvollsten, listen- und erfindungsreichsten aller Komödiendomestiken, der selbst in den verzweifeltsten Lagen alle Fäden geschickt in der Hand behält und alle anderen durch seine geistige Überlegenheit beherrscht, zeigt uns auch heute noch Beaumarchais frischlebendig. Allerdings hat er in zwei der größten Tonmeister, Rossini und Mozart, so gewaltige Bundesgenossen gewonnen, daß es uns schwer wird, den „Barbier von Sevilla" und „Figaros Hochzeit" von der Musik losgelöst zu betrachten. Und doch ist, was übrigbleibt, reizvoll genug: der übermütige, genialfreche Schlingel von Figaro, der in keiner Lebenslage verzagt, Apotheker, Literat, Dichter, Barbier und ränkereicher Schutzengel der Liebenden zugleich ist, bleibt auch in gesprochener Prosa unwiderstehlich liebenswürdig. Wer fragt viel nach der Wahrscheinlichkeit des bunten Verkleidungsspiels im „Barbier" oder danach, ob die geschilderten Sitten spanisch oder rein komödienhaft sind? Alle andern, der adelsstolze Graf Almaviva und die schöne Rosine, der alte Bartholo und der Frömmler Don Bazile sind ja nur Marionetten in der Hand Figaros, und er läßt sie tanzen, wie es ihm beliebt.

Ernster und lustig-frivoler zugleich ist die Hauptleistung Beaumar-

chais', „Le Mariage de Figaro, ou la folle journée". Der Grundgedanke ist sogar sehr ernst: Graf Almaviva ist in Susanne, die schöne Zofe seiner Gattin, verliebt und will auf Umwegen das von ihm selbst abgeschaffte „droit du seigneur" wieder erschleichen. Figaro, der Diener, kann dem Willen des Herrn nicht offen entgegentreten und muß daher verzweifelte Künste anwenden, um die Unschuld seiner Braut zu beschirmen. Damit verschlingt sich bald ironisch-lächerlich, bald jugendlich-ungestüm, bald wehmütig-sentimentalisch Marcellines Versuch, ältere Rechte auf Figaro geltend zu machen, des jugendlichen Pagen Chérubin knabenhafte Liebe zur Gräfin und Rosines zärtlich-schwache Abwehr. Figaro allein trotzt auch hier jedem Schicksalsschlag: er erfindet, lügt und betrügt um der guten Sache willen und führt mit Hilfe Susannes den Herrn am Gängelbande, bis schließlich im fünften Akt doch alles verloren scheint; denn im Dunkel des Gartens glaubt er, das Stelldichein des Grafen und Susannes zu belauschen. Er macht seinem Herzen Luft in dem berühmten Monolog in der dritten Szene des fünften Akts, jenem gewaltigen Ausbruch des seit Jahrhunderten aufgespeicherten Hasses des geknechteten Volks gegen die aristokratische Willkürherrschaft, der dem schwachherzigen König so gefährlich schien, daß er ausrief: „Das ist abscheulich! Das darf nie gespielt werden! Eher müßte man ja die Bastille einreißen!" „Non, monsieur le comte ... Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! ... Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus: du reste, homme assez ordinaire ..." Glücklicherweise hat sich Figaro nur im Dämmerlichte versehen: Susanne hat ihm die Treue bewahrt, und beschämt muß der Graf in der leidenschaftlich Geküßten die eigene Frau in Susannes Kleid erkennen. Beaumarchais tut sich viel darauf zu gut, daß sein Stück damit moralisch endet, aber sonst ist von Moral nicht viel die Rede. Geistvolle Frivolität ist der durchgehende Charakterzug, nur die sanfte Rosine, die eine geheime Neigung zu dem entzückenden Wildfang Chérubin nicht ganz unterdrücken kann, erscheint moralisch belastet.

Mehr noch als auf rein künstlerischen Vorzügen, wie der sicheren Beherrschung der Charakterkunst und der genialen Führung des bunt sich kreuzenden Intrigenspiels, beruht die Bedeutung der „Mariage de Figaro" auf der starken politischen Tendenz, die in dem „Barbier

de Séville“ nur zaghaft und gelegentlich durchklingt, hier aber zum beherrschenden Oberton geworden ist. Mit kühnem Griff bricht der Dichter mit der durch Jahrhunderte geheiligten Gewohnheit, den Mann des Volks immer nur zugunsten der Großen auf der Bühne verlachen zu lassen. Nicht der Diener, sondern der vornehme Herr wird der öffentlichen Verspottung und Verachtung preisgegeben. In Figaro bäumt sich das Gefühl geistiger und sittlicher Überlegenheit, das unzerstörbare Bewußtsein menschlichen Wertes und menschlicher Würde gegen eine Staats- und Gesellschaftsordnung auf, in der nur die angemaßten Vorrechte von Geburt und Rang den Ausschlag geben und einzelnen Wenigen zuliebe alle übrigen, und selbst die Tüchtigsten, zur Knechtschaft erniedrigt sind. Kein zweites Literaturwerk des frondierenden Jahrhunderts hat in gleichem Maße zum Ausbruch der Revolution beigetragen. Napoleon I. hat ganz richtig geurteilt, wenn er die leidenschaftliche Dichtung die „révolution déjà en action“ nannte.

Schade, daß Beaumarchais selbst seine gelungenste Schöpfung durch eine Fortsetzung verdorben hat! Den Abschluß der „Figarotrilogie“ bildet die „Mère coupable“ (1792), die zwei Jahrzehnte später spielt. Wir erfahren, daß Chérubins verhängnisvolle Leidenschaft Rosine zu überwältigen gewußt hat. In Amerika hat er selbst zwar die Schuld mit frühem Tode gebüßt, aber der zweite Sohn Rosines und nach dem jähen Ende seines Bruders nunmehrige Erbe des Grafen Almaviva ist die lebendige Erinnerung an ihren vielbeweinten Fehltritt. Der Graf ahnt den ganzen Zusammenhang, und ein gewissenloser Tartuffe, der irische Offizier Bégearss, der die letzte Botschaft Chérubins an die noch immer Geliebte überbracht hat, nützt seine Kenntnis des Familiengeheimnisses skrupellos aus. Er verschafft dem Grafen die von ihm gesuchten Beweise für Rosines Schuld, Rosine soll in ein Kloster gesperrt, ihr Sohn Malteserritter bleiben und enterbt werden; Almaviva, der bereits nach Frankreich übergesiedelt ist, will seine spanischen Besitzungen verkaufen und sein ganzes Vermögen seiner unehelichen Tochter zuwenden, deren Hand Bégearss selbst erstrebt. Figaro und Susanne versuchen, den Plan des Betrügers zu durchkreuzen. Auch hier zeigt sich Beaumarchais' Talent zu kunstvoller Intrige, Schachzug gegen Schachzug, aber ohne jede Spur der alten Heiterkeit. Schließlich gelingt es, den trotz aller eifersüchtigen Roheit edlen Grafen zu rühren und den hinterlistigen Egoisten zu betrügen;

die beiden Gatten vergeben sich gegenseitig ihre Verfehlungen und suchen Frieden im Glück ihrer Kinder, die sich immer geliebt haben, aber nach Bégearss' Verrat sich als Geschwister betrachten mußten. So kehrt also Beaumarchais zu demselben rührselig-moralisierenden Familiendrama auf recht bedenklicher sittlicher Grundlage zurück, von dem er in der „Eugénie“ ausgegangen war.

Neben Beaumarchais verblassen die übrigen Vertreter des bürgerlichen Dramas in Frankreich. Baculard d'Arnaud und La Harpe protestieren gegen den unnatürlichen Zwang des Klosterlebens und bringen die Anklagen der „Religieuse“ Diderots auf die Bühne. Falbaire wendet sich in dem sehr schwächlichen „Honnête Criminel“ (1768) gegen die Verfolgung der sektiererischen Priester, Fabre d'Eglantine, der bekannte Konventsabgeordnete, schreibt eine Fortsetzung zu Molières „Misanthrope“, den „Philinte“ (1790), in dem er den Helden als vollkommenen Egoisten schildert und seine Bestrafung auf die Bühne bringt.

Die interessanteste Figur unter den späteren bürgerlichen Dramatikern ist Louis Sébastien Mercier (1740—1814), ein außerordentlich fruchtbarer Schriftsteller und kühner, umstürzlerischer Geist, von den deutschen Stürmern und Drängern wegen seiner trotzigen Verachtung von Regel und Gesetz und seines himmelstürmenden Glaubens an die Allmacht des Genies als einer ihrer Führer verehrt. Von seinen historischen Stücken ist besonders das Toleranzdrama „Jean Hennuyer, évêque de Lisieux“ (1772) zu nennen, von seinen Familienstücken „Jenneval, ou le Barnevelt français“ (1769) und der „Bedürftige“ („L'Indigent“), in dem der Gegensatz zwischen Vorder- und Hinterhaus, zwischen reich und arm, bereits dieselbe Rolle spielt wie im modernen Großstadtdrama. Seinen größten Erfolg errang er mit dem rührseligen „Karren des Essighändlers“ („La Brouette du Vinaigrier“, 1775): Dominique, der Sohn des Essighändlers, liebt die Tochter des Handelsherrn Delomer. Dem scheint der Bewerber zunächst verächtlich; als aber der Großkaufmann sich dem Bankerott gegenübersieht und der alte Essighändler mit dem in seinem Essigfaß verborgenen, ansehnlichen Vermögen anrückt, gibt er gerührt seinen Segen und läßt es zu Hohn und Spott aller überlieferter Anschauungen geschehen, daß er, der vornehme Großkaufmann, durch die mühsam ersparten Groschen des früher verachteten biederen Kleinbürgers gerettet wird.

Eigenartiger wie als Dichter ist Mercier als Theoretiker. Ein begeisterter Republikaner, der alles im Lichte politischer Ideen zu sehen gewöhnt ist, haßt er das klassische Drama als Schöpfung höfischer Kunst und wirft selbst Molière aristokratisch-hochmütige Verspottung des Bürgertums vor. Im Gegensatz zur Einseitigkeit der Klassiker verwirft er die Befolgung dichterischer Regeln als unvereinbar mit dem Wesen des Genies und setzt sich die Schilderung des Volkslebens in allen seinen vielartigen Erscheinungsformen zum Ziel. In der Hauptsache ist er ein radikaler Fortführer der Ideen Diderots. Er unternimmt es, das moralisierende Drama aus dem engen Kreis der ewigen Familienschilderungen herauszuführen und ganz im Sinne der revolutionären Aufklärungsphilosophie der Zeit zu einer Waffe im Kampf für politische Forderungen zu gestalten. Dabei kennt und verehrt er Lessing und träumt ganz in der Art des gleichzeitigen Deutschland von einer Weltliteratur und einer neuen Tragödie, wie er auch zu Cramers Übersetzung der „Jungfrau von Orleans" das Vorwort geschrieben hat. „Heureux celui qui connaît le cosmopolitisme littéraire! Il se jette dans les grandes compositions de Shakespeare et de Schiller!"

Das bürgerliche Trauerspiel.[1])

Wenn schon in Frankreich der dritte Stand nur zögernd in die ernste dramatische Literatur Einlaß erlangen konnte, wird man zunächst von Deutschland nichts Besseres erwarten dürfen. Woher sollte hier der ruhige Stolz des der eigenen unverächtlichen Macht sich bewußten Bürgertums kommen, der im „Merchant of London" oder selbst im „Philosophe sans le savoir" doch wenigstens angedeutet wird? Im Deutschland des sterbenden heiligen römischen Reiches mit seinem Heer von unumschränkten Fürsten und Herren, seinen unzähligen Höflein, die fast alle sich ängstlich mühten, das glorreiche Vorbild von Versailles zu wiederholen? Blieb doch auch die Bildung der herrschenden Klassen das ganze Jahrhundert hindurch fast ausschließlich französisch, bis endlich hart vor Schluß des Jahrhunderts wenigstens einer dieser Fürstenhöfe Mittelpunkt der deutschen Literatur wurde — und dennoch sind Lessings „Miß Sara Sampson" und Brawes „Freigeist" vor Diderots „Fils naturel" und „Père de famille" entstanden! Wie war das möglich?

1) Vgl. besonders: A. Eloesser, Das bürgerliche Drama.

Eben weil aus diesen Gründen sich nicht wie in Frankreich eine glänzende Überlieferung, eine ererbte Kunstform der Entwicklung hemmend entgegenstellte. Bei der volksfremden Bildung der gesellschaftlich führenden Klassen war der Weg frei für eine eigentümliche Bildung des heraufkommenden deutschen Bürgerstandes, und weshalb sollten seine Dichter sich der aus England kommenden Anregung verschließen? Immerhin liegen nicht weniger als 23 Jahre zwischen dem Erscheinen von Lillos „Kaufmann von London" und seiner ersten Aufführung (nach einer französischen Bearbeitung) in Hamburg (1754); jetzt war aber auch der Boden bereitet: Moores „Spieler" (The Gamester), der 1753 herauskam, wurde schon im folgenden Jahre übersetzt, um dieselbe Zeit erschien auch die erste Übersetzung von Lillos Drama — schon 1755 aber Lessings „Sara".

Freilich, Lessing war ein Wegbereiter: er vermochte in seinem Drama ein Seitenstück zu den englischen Mustern zu geben, aber er mußte zunächst den Stoff dazu aus der Fremde entlehnen, das Leben des deutschen Bürgertums war doch noch nicht reif für eine tragische dichterische Spiegelung. So sind denn in der „Sara Sampson" die Namen der handelnden Personen ebenso englisch wie die vorausgesetzten gesellschaftlichen Verhältnisse, soweit diesen überhaupt Wirklichkeitscharakter zukommt; die Schicksale, die wir miterleben, entstammen nicht der Beobachtung des wirklichen Lebens, sondern seiner dichterischen Spiegelung, vor allem in Richardsons Romanen — „ich wüßte so gar nicht, wie Herr Lessing mit seiner Miß Sara zurecht gekommen wäre, wenn er diese englische Heldin zu einer sächsischen Bürgerstochter gemacht hätte", so schrieb ein Zeitgenosse! Deutsch waren die Beschränkung der Handlung auf die Verhältnisse des Familienlebens und die Vertiefung in die sittlichen Fragen, die in diesem Kreise entstehen: das macht ja auch die späteren Familienrührstücke Schröders und Ifflands zwar nicht zu Kunstwerken, aber zu treuen Zeugnissen des deutschen Lebens jener Tage. Sobald das Trauerspiel über den Bezirk der Familie hinausgriff, sobald es die gesellschaftlichen Zustände Deutschlands darzustellen unternahm, konnte es, wie die Verhältnisse lagen, nicht wohl anderes als eine bittere Anklage, mußte revolutionär sein. Dabei empfahl sich dann wohl die Maske ausländischer Namen: trotz ihrer ist „Emilia Galotti" in ganz anderem Maße deutsch, als „Miß Sara Sampson" es gewesen war, und die „Stürmer und Dränger", die das bürgerliche Drama zur Hauptwaffe in ihrem Kampf gegen die

bestehende Ordnung der Dinge machten, standen samt und sonders unter der Einwirkung dieses Lessingschen Vorbildes. So ist denn der Vater des bürgerlichen Dramas in Deutschland — als literarischer Gattung wie als wirklicher Darstellung deutschen Lebens — zwiefach derselbe: Lessing!

Lessing.[1]

Gotthold Ephraim Lessing wurde am 22. Februar 1729 in Kamenz in der Oberlausitz geboren. Die Überlieferungen der Familie wie die Rücksicht auf die beschränkten Mittel des kinderreichen Vaters bestimmten die Wahl des Studiums wie der Universität: 1746 wurde er als Student der Theologie in Leipzig eingetragen. Er hat, ein unermüdlicher Leser, sich ein ausgebreitetes gelehrtes Wissen erworben und wurde doch bloßer Bücherweisheit bald satt; das Theater lockte, er wurde bekannt mit der Neuberin (vgl. S. 20f.), die im Januar 1748 bereits den „jungen Gelehrten" auf die Bühne brachte. Leider blieben die Beziehungen zu dem leichtsinnigen Schauspielervolk nicht ohne schwerwiegende Folgen für den in Geldsachen unerfahrenen jungen Studenten und zwangen ihn schließlich zur Flucht nach Wittenberg.

Von Wittenberg wandte er sich bald nach Berlin, wo er sich als Zeitungsschreiber die kritischen Sporen verdiente. Ein glücklich-unglücklicher Zufall führte ihn in die unmittelbare Nähe der damals ersten literarischen Größe Europas: Voltaires; doch wandelte eine bedauerliche Unbesonnenheit Lessings die freundlichen Beziehungen bald in offene Feindschaft, und leider sollte es bittere Folgen für Lessing haben, daß sein Name in diesem Zusammenhang zum ersten Male zu König Fritz drang. — Seine Teilnahme für das Theater erhielt neue Nahrung durch die Arbeit an seiner Zeitschrift „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", er erweiterte seine Kenntnis vor allem des französischen und englischen Dramas: „Miß Sara Sampson" entstand (1755), und in eifrigem Briefwechsel mit seinen Berliner Freunden Moses Mendelssohn und Nicolai suchte er das Geheimnis tragischer Wirkung zu ergründen. Nach dem Scheitern seiner Reisepläne infolge des Siebenjährigen Krieges trat er als Gouvernementssekretär in die Dienste des Generals von Tauentzien, und so finden wir ihn mit geringen Unterbrechungen vom Spätherbst

1) Vgl. besonders Erich Schmidt, Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Oehlke, Lessing und seine Zeit, und G. Kettner, Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit.

1760—1765 in Breslau in engsten gesellschaftlichen Beziehungen zu den Offizieren der Besatzung.

Nach dem Scheitern seiner Hoffnungen auf eine feste Anstellung in Berlin berief Loewens und seiner Helfer „gutherziger Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen", ihn als Dramaturgen und Theaterdichter nach Hamburg (1767—1769). Den baldigen Zusammenbruch des ideal gedachten Unternehmens konnte auch die „Hamburgische Dramaturgie" nicht aufhalten, und der dramatische Dichter Lessing hat für das Hamburger Theater überhaupt nichts geschaffen. Der Ausgang des Unternehmens bedeutete zunächst für seine Zukunft einen schweren Schlag. Da bot ihm der Erbprinz Ferdinand von Braunschweig die Stelle eines Bibliothekars in Wolfenbüttel an. — Im April 1770 traf Lessing dort ein, die Beziehungen zu Eva König riefen ihn im März 1775 nach Wien, wo die schwierige Ordnung der Nachlaßverhältnisse ihres verstorbenen Mannes die Witwe, seit Jahren Lessings verlobte Braut, allzulange festhielt; von Wien zog er als Reisebegleiter des Prinzen Leopold von Braunschweig ohne rechten Genuß und Gewinn nach Venedig und Rom. Erst am 8. Oktober 1776 konnte er Eva heimführen, aber dauerndes Familienglück war dem so lange Einsamen nicht vergönnt: der Knabe, dem Eva Weihnachten 1777 das Leben gab, überlebte die Geburt nur wenige Stunden und „zerrte die Mutter mit fort". — Der Tiefgetroffene suchte Vergessen in wilder Durchführung der theologischen Fehde, die schon 1774 durch seine Veröffentlichung des ersten „Fragments eines Ungenannten" (des Hamburger Gelehrten Reimarus) von ihm heraufbeschworen war. Als seine Gegner schließlich die Staatsgewalt gegen ihn aufriefen, mußte er zähneknirschend von weiterem Kampf abstehen und „versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater, wenigstens noch ungestört will predigen lassen". So entstand „Nathan der Weise", der im Mai 1779 abgeschlossen wurde. Nach langwierigen Leiden starb Lessing am 15. Februar 1781 in Braunschweig.

Das deutsche Drama brauchte, nachdem Gottscheds Reform es überhaupt wieder zu einer literarischen Gattung erhoben hatte, nicht nur einen schaffenden Künstler, der freilich die Hauptsache blieb, sondern auch einen überlegenen kritischen Geist, der in die Voraussetzungen und Bedingungen dieser Kunst selbständig forschend eindrang, dem es gegeben war, die Geister vorzubereiten auf neue selbständige Entwicklungen. Es war eine glückliche Fügung, daß Lessing beides war:

früh ist er in dieser Beziehung mit dem ihm auch sonst verwandten Diderot verglichen worden. Auch beider Ziel ist in vielen Stücken ähnlich: sie verurteilen mit Schärfe die Herrschaft des bisher allmächtigen französischen Klassizismus, sie wollen letzten Endes Mitleid als das wichtigste dramatische Gefühl erregen. Aber wenn Diderots Lehren mehr die geistreichen, zum Teil nicht widerspruchslosen Einfälle eines scharfsinnigen Plauderers sind, so hat der Deutsche zwar auch kein vollständiges Lehrgebäude errichtet, erscheint aber doch von vornherein mit gelehrterem Rüstzeug angetan. Und während Diderots Gesichtskreis nicht über das bürgerliche Drama hinausreichte, ging Lessing ein Verständnis für die Wirkungen der höchsten dramatischen Kunst der neueren Zeit, für die Shakespearesche Tragik, auf; so hat er denn nicht nur der Herrschaft des französischen Klassizismus ein Ende bereitet, er hat wesentlich dazu beigetragen, daß Shakespeare in Deutschland als neue Geistesmacht aufgenommen und gewürdigt wurde.

Vom Wesen der Dichtkunst hatte die Zeit noch etwas enge Vorstellungen: wennschon die natürliche Begabung als ihre wesentliche Voraussetzung wohl erkannt wurde, so galt es doch als selbstverständlich, daß sie sich innerhalb der Grenzen zu betätigen habe, die ein für allemal durch vernünftige Überlegung des denkenden Geistes nach dem Studium anerkannter Vorbilder festgestellt waren. Auch Lessing stand unter dem Einfluß dieser Auffassung: wenn ihm wie seinen Zeitgenossen die französische Tragödie lange genug mustergültig geheißen hatte, so war das nicht so sehr ihren eigentlichen künstlerischen Vorzügen zuzuschreiben — die hätten sonst später nicht so gleichgültig beiseite geschoben werden können — sondern dem Umstande, daß diese Tragödie als unmittelbare Fortsetzung der antiken angesehen wurde, daß sie sich unmittelbar auf den „Regeln" des Aristoteles aufbauen sollte. Als guter Philologe ging nun Lessing auf die Quellen selbst zurück und untersuchte, ob die Franzosen auch den Aristoteles richtig verstanden hätten. Dabei ergibt es sich denn aus dem oben Gesagten, daß ihm ernstliche Zweifel an der Unfehlbarkeit seiner kritischen Quelle überhaupt nicht kamen: versichert er doch am Schlusse der „Dramaturgie" allen Ernstes, daß er die „Poetik" des Aristoteles „für ein ebenso unfehlbares Werk halte als die Elemente des Euklides nur immer sind". Von diesem grundsätzlichen Standpunkt aus ergibt sich als Aufgabe der Lessingschen Kritik, erstlich philologisch den Sinn der aristotelischen „Poetik" genau festzulegen und dann von dieser ge-

sicherten Grundlage aus das Verhältnis des französischen Klassizismus zu dem wirklichen Aristoteles zu untersuchen: im vorhin schon erwähnten Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai (1756/57), im 17. „Literaturbrief" (16. Februar 1759) und in der „Hamburgischen Dramaturgie" (1767—1769) läßt sich verfolgen, wie Lessings Ansichten sich entwickeln und befestigen; zu einer zusammenhängenden, bis ins einzelne ausgeführten, vollständigen Darlegung ist er leider nie gekommen.

Schon am 2. April 1757 machte Lessing die folgenschwere Entdeckung, daß die Franzosen — wir dürfen ruhig sagen, die Renaissancetheorie überhaupt — die wichtigste Stelle der „Poetik" über das Wesen der Tragödie mißverstanden haben: nicht „Mitleid und Schrecken (terreur)", sondern „Mitleid und Furcht" soll das Trauerspiel erregen, und zwar versteht Aristoteles, wie allerdings erst in der „Dramaturgie" ausführlich entwickelt wird, unter φόβος nicht unsere Furcht, wie es dem Helden der Tragödie ergehen wird, sondern Furcht für uns selbst, daß es uns selbst in ähnlicher Lage ähnlich ergehen könnte. Daraus ergibt sich also ein doppeltes Mitleid — auf den tragischen Helden und auf uns selbst bezogen — als das einzige eigentlich tragische Gefühl. Auf dies Gefühl zielte die klassische Tragödie ab; wo es in einer neueren erweckt wird, ist die wesentlichste Forderung des Aristoteles befriedigt; demgegenüber erscheint Lessing schon 1759 die rein äußerliche, angebliche Übereinstimmung zwischen französischem Klassizismus und antiker Tragödie, all die „Regel"weisheit der Vorreden Corneilles, so unwesentlich, daß er Gottsched einseitig genug jedes Verdienst um die „deutsche Schaubühne" rundweg bestreiten und Shakespeare bereits für einen „weit größeren tragischen Dichter" als Corneille erklären kann. — Die große Auseinandersetzung mit dem französischen Klassizismus bringt dann die „Dramaturgie". Da der Spielplan der Hamburger Musterbühne zum großen Teil aus französischen Übersetzungen bestritten wurde, war Gelegenheit dazu in Hülle und Fülle vorhanden. Und unbarmherzig genug wurde sie ausgenützt! Von den sogenannten aristotelischen „Regeln" der Franzosen bleibt nichts mehr übrig: die Einheit der Handlung versteht sich nach Lessing von selbst und wird daher ohne weiteres anerkannt; die Einheiten des Ortes und der Zeit ergeben sich nach ihm bei den besonderen Verhältnissen des griechischen Dramas als Folgen aus der Einheit der Handlung: Vorgänge, die sich vor den Augen einer nicht

wechselnden Volksmenge (des Chores) abspielen sollten, mußten sich zeitliche Begrenzung, örtliche Einschränkung gefallen lassen. Das heißt denn also, daß diese beiden Einheiten ein Mittel waren, dessen sich die Griechen bedienten, um auf ihrem Theater künstlerische Wirkungen zu erzielen; folglich sind sie nichts, was an und für sich gegeben wäre, wenn sie auch sehr wohl heute noch dazu dienen können, eine Handlung durch Ausscheidung alles Überflüssigen auf ihre wesentlichsten Bestandteile zu bringen. Nur soll niemand das Mittel mit dem Zweck verwechseln, sich durch allerhand Kunstgriffe mit den Regeln abfinden und dann meinen, die Art, wie er sich mit ihnen abfand, gebe einen Maßstab ab für den Wert eines Kunstwerks. „Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis Merope acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen!"

Als Gegenbild zur französischen Tragödie erscheint die Shakespeares. „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl, jener fast gar nicht gekannt hat", so heißt es schon in jenem Literaturbriefe. Nun hat freilich Lessing seine Ansicht über den großen Engländer niemals im Zusammenhang vorgetragen, auch nicht mit ausdrücklichen Worten im einzelnen gesagt, was denn „den Shakespeare zum Shakespeare" macht, aber trotzdem sind seine Andeutungen von entscheidendem Einfluß auf die Schätzung des Dichters und damit auf die Entwicklung nicht nur unseres Dramas, sondern unseres gesamten geistigen Lebens geworden. Das 18. Jahrhundert war das Zeitalter der Aufklärung, nach den Geboten der Vernunft sollten sich alle Äußerungen menschlichen Wesens erklären und rechtfertigen lassen, auch die Dichtkunst mußte sich vor diesem Richterstuhl nach ihren Zwecken ausweisen können. Daß die französische Tragödie vernünftigen Ansprüchen genügte, hatte ihr seit Gottsched die herrschende Stelle verschafft; Lessings Tat war es, Shakespeare der Aufklärung verständlich und damit bewundernswert zu machen. Im Widerstreit mit falschen Auslegungen der „Poetik" und vor allen Dingen mit Corneille verwirft die Dramaturgie die christliche Märtyrertragödie wie die rein heroische als kahle Bewunderung weckend; die Mitleidstragödie wird als ausschließlich den Namen „Tragödie" verdienend hingestellt. Einziger Zweck dieser Tragödie ist, Mitleid und Furcht (= das auf uns selbst bezogene Mitleid) zu erregen und unser

Mitleid und unsere Furcht zu „reinigen", was also letzten Endes eine sittliche Wirkung ist. So bestimmt Lessing den Sinn des Aristoteles: ihm hat die klassische Tragödie entsprochen; da die französische ihm nicht entspricht, wird sie in ihrer Gesamtheit verworfen. Jenen Zweck der Tragödie aber, den die Alten mit ihren, von Aristoteles dann beschriebenen Mitteln erreichten, hat auch Shakespeare mit seinen Mitteln erreicht; daher stimmt er mit Aristoteles in dem, worauf es ankommt, überein. Die Befähigung dazu gab dem Engländer sein „Genie", und daß Lessing diesen Begriff in seiner Beziehung zu Shakespeare seinen Zeitgenossen mit einem neuen Inhalt erfüllte, ist vor allem bedeutsam geworden. Nach der von Voltaire bestimmten Ansicht war Shakespeare insofern ein Genie gewesen, als seine ungefügen, aller Regeln spottenden dichterischen Erzeugnisse einzelne große dichterische Schönheiten aufzuweisen hatten. Lessing rettete den Begriff der Regel für ihn und machte dadurch „vernünftige" Bewunderung für ihn möglich. Nach ihm braucht das Genie nichts von andern zu lernen: aus der ihm angeborenen, tiefen Erkenntnis des Zweckes der Dichtkunst gibt es sich selbst die Regeln, Kennzeichen des schöpferischen Geistes ist das „zweckmäßige Erdichten". So stellte also Lessing Shakespeare unserem Volke hin, und schon der 17. Literaturbrief deutete mit dem Worte „denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden" auf die Hoffnung hin, daß, Gottschedisch zu reden, itzt eine Mannsperson sich finden möchte, aus der ein guter Tragicus werde — „Genie" wurde zu allererst von ihr gefordert, denn es handelte sich nicht darum, nun hier neue Regeln zu lernen und so äußerlich nachzuahmen wie dort bei den Franzosen. „Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein", rief die Dramaturgie.

Weniger von Grund aus umstürzend ist Lessings Auffassung von der Komödie. Zwar von den „höchst trivialen deutschen Lustspielen" will er nichts wissen, und er unterscheidet scharf zwischen Posse und eigentlichem Lustspiel — doch läßt er beiden ihr Recht, und derselbe Mann, der Frankreichs Tragödienruhm so grausam zerpflückte, erkennt die Vortrefflichkeit der französischen Komödie von Molière bis zur neueren comédie larmoyante willig — bei letzterer vielleicht zu willig — an.

Lessings Beweisführung, schlagend für seine Zeit, kann doch nicht als an und für sich stichhaltig gelten; wenn es gegenüber der unbedingten Regelverehrung richtig war, die Quelle dieser Vorschriften,

den Aristoteles, zunächst einmal streng philologisch nach seiner eigentlichen Bedeutung zu erforschen, so ist solche philologische Auslegung der Gefahr ausgesetzt, durch die fortschreitende Wissenschaft überholt zu werden. Das ist Lessings Deutung widerfahren: wir wissen heute (durch Jacob Bernays), daß die tragische „Katharsis" des Aristoteles ein medizinischer Ausdruck ist: durch die Erregung von Furcht und Mitleid und die „Entladung dieser Leidenschaften" sollen wir von dem Übermaß von Leidenschaftlichkeit in uns befreit werden. Von „Reinigung" ist also nicht die Rede, daher auch nicht von irgendeiner sittlichen Besserungsabsicht: die Tragödie ist ein Beruhigungs-, kein Besserungsmittel. Wie Lessing hier von dem Stande der philologischen Erkenntnis seiner Zeit abhängig ist, so zeigt er sich in der ganzen Art seiner Gedankengänge als ein Sohn des Zeitalters der Aufklärung: nur wer davon überzeugt war, daß überall und zu allen Zeiten dieselben Grundsätze der Vernunft für die wechselnden geschichtlichen Erscheinungen bestimmend gewesen waren, konnte glauben, so verschiedene Entwicklungsformen der Tragödie wie das attische Drama und Shakespeare unter dieselbe aristotelische Begriffsbestimmung bringen zu können; nur ein geschichtsfremder Aufklärer konnte ohne Stutzen sehen, daß seine Auslegung des Aristoteles so ausgezeichnet zu den eigenen Lehrmeinungen paßte: darum war denn auch, was Lessing aus der „Poetik" herauslas, in letzter Linie nicht voralexandrinisches Griechentum, sondern 18. Jahrhundert — auf die Erregung mitleidiger Rührung lief damals ja die Literaturbewegung großenteils hinaus: Richardson, domestic tragedy, drame sérieux, comédie larmoyante und selbst — die tragédie Voltaires und seiner Nachfolger! So ist Lessing seinem verhaßtesten Feinde näher geblieben, als er selbst wohl beabsichtigte, und auf der anderen Seite ist er von Shakespeare ferner als er dachte: sich und andern hatte er noch die große Erscheinung des Briten rechtfertigen, die Übereinstimmung seiner Dramen mit den sittlichen Zielen der Dichtkunst nachweisen müssen; bald gelangte man dahin, solche Voraussetzungen entbehren zu können. Herder setzte einen neuen Geniebegriff an die Stelle des Lessingischen: der Zweckbegriff verschwand aus dem Reiche der Kunst, die Dichtung wurde selbstherrlich, das Genie wurde erkannt als die schöpferische Natur, seine Werke können ebensowenig nach Absichten und Zwecken zergliedert werden wie die Erzeugnisse dieser. Schon klingt in die letzten Blätter der „Dramaturgie" die neue Zeit herein, aber am liebsten hätte der Kri-

tiker, der eben die alten Götter gestürzt hatte, hier ein Bollwerk errichtet. Er kann sich nicht befreunden mit der Selbstherrlichkeit des Genies, er will nicht, daß man „alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig verscherze", jeder Dichter „die Kunst aufs neue für sich erfinde". Seine Warnungen haben die heraufkommende Bewegung nicht hemmen können, und was wir dann von seinen Urteilen über Goethes „Götz" oder „Faust" hören, zeigt, daß er dem innersten Wesen des „Sturms und Drangs" fremd blieb. Den neuen Klassizismus, der sich aus der literarischen Umwälzung entwickelte, hat er ja leider nicht erlebt.

Fragen wir nun nach dem dauernden Verdienst der „Hamburgischen Dramaturgie", so liegt dies in ihrem verneinenden Teil, dessen glänzende Durchführung sie zugleich zu einem Hauptwerk der neueren Kritik überhaupt macht; der bejahende Teil des Werkes stellt nicht die Forderungen auf, welche das deutsche Drama der Zukunft erfüllen sollte, er legt vielmehr Lessings Forderungen an seine eigene Kunst dar, und dabei ist sein Standpunkt vermittelnd, wie seine ganze Kunst es ist: Aristoteles als Schutzheiliger des bürgerlichen Trauerspiels! Wir aber werden heute weder der „Dramaturgie" noch auch dem mit allen Mitteln unserer klassischen Philologie ausgelegten Aristoteles die Rechte eines unbedingt geltenden Gesetzbuchs einräumen — Lessings Leistung könnte deshalb nur in den Augen derer herabgesetzt werden, die von der „Dramaturgie" mehr verlangen, als ihr Verfasser selbst ihr zuerkannt hätte. Sie ist kein Gesetzbuch und soll es nicht sein, sie ist ausschließlich Kampferzeugnis, und nachdem der Kampf selbst längst verrauscht ist, letztes überbleibendes Zeugnis des erbitterten Streites zwischen dem bereits im eigenen Lande dem natürlichen Tode entgegensiechenden klassizistischen Geschmack und den Forderungen deutscher Gegenwart.

Nicht geringer als der Einfluß des Kritikers ist der des Dramatikers Lessing. Zwar versichert er selbst am Schlusse der „Dramaturgie", daß er kein Dichter sei, ihm fehle die ursprüngliche Kraft des dichterischen Genies, einzig und allein der „Kritik" habe er es zu verdanken, wenn er im Drama nach den ersten unbedeutenden Jugendversuchen Erträgliches geleistet habe. Man soll sich hüten, Lessing dies Wort ohne weiteres nachzusprechen: der Schöpfer der ersten lebendigen Menschen auf der deutschen Bühne war sicher ein Dichter, und doch liegt ein gut Stück Selbsterkenntnis in dem Urteil. Allerdings fehlt Lessing die

„lebendige Quelle", die etwa der junge Goethe in sich trug; seine Werke sind Schöpfungen des reifsten, überlegensten Kunstverstandes und in mühsamer Gedankenarbeit errungen. Auch dem Werturteil über seine Jugenddramen werden wir zustimmen: diese leichten Komödien der Leipziger und Berliner Anfangsjahre haben Wert nur als erste Versuche, mit der Technik des Dramas vertraut zu werden.

Der Bekanntschaft mit dem englischen Theater und Richardsons Roman „Clarissa Harlowe" ist der erste große dramatische Versuch: „Miß Sara Sampson" entsprungen. — Die Heldin ist mit ihrem Liebhaber aus dem Vaterhause entflohen, sie drängt ihren Verführer zur Ehe, aber dazu kann sich Mellefont nicht entschließen: unter dem von gefährdeten Erbansprüchen hergenommenen Vorwand birgt sich die Scheu vor einer dauernden Verbindung. Vorläufig hausen die zwei im Wirtshause irgendeines Landstädtchens; aber Mellefonts frühere Geliebte Marwood hat seine Spur entdeckt, hat Saras Vater benachrichtigt und ist mit ihrer und Mellefonts Tochter Arabella selbst gekommen, um den Ungetreuen zurückzugewinnen. Mit dem Eintreffen des alten Sir William Sampson beginnt das Stück — eigentlich wäre es auch damit zu Ende, denn Saras Vater denkt an nichts anderes als Vergebung; aber um die Tochter zu schonen (in Wirklichkeit: damit die Handlung überhaupt möglich wird), beginnt er, der Wand an Wand mit seiner Tochter wohnt, erst noch einen Briefwechsel mit ihr und läßt dadurch der Marwood Zeit, ihre Künste bei dem leicht bestimmbaren Mellefont spielen zu lassen. Sie erreicht zwar nicht, daß er Sara um ihretwillen im Stich läßt, aber dahin bringt sie es doch, daß Mellefont ihr die Nebenbuhlerin zeigen will. Dem ersten Besuche der angeblichen Lady Solmes, den sie, von ihrer eifersüchtigen Wut überwältigt, abbrechen muß, folgt ein zweiter; die Marwood weiß Mellefont zu entfernen, sie gibt sich Sara zu erkennen, eine Ohnmacht ihrer Nebenbuhlerin schafft ihr Gelegenheit, die Verhaßte zu vergiften. So kommt die Verzeihung des guten Vaters zu spät, der verzweifelnde Mellefont tötet sich mit dem der Marwood entrissenen Dolche, Sir William will Arabella als ein Vermächtnis seiner unglücklichen Tochter betrachten: damit schließt das allzu tränenreiche, allzu aufdringlich moralisierende Rührdrama.

Unser Urteil hat zu scheiden zwischen seinem dichterischen Wert und seiner geschichtlichen Bedeutung. Diese beruht darauf, daß es den ersten und dabei ungemein erfolgreichen Versuch im deutschen

bürgerlichen Trauerspiel bedeutet. Gewiß entsteht dadurch ein merklicher Widerspruch, daß einerseits die Handlung für deutsche Verhältnisse unmöglich ist, anderseits aber auch Lessings Kenntnis englischer Zustände zu gering war, um seinem Drama mehr als eine flüchtige Ortsfärbung zu geben: dieser Widerspruch besteht aber nur für uns. Für die Zeitgenossen trat alles vor der einen Hauptsache zurück, daß hier Fragen und Kämpfe des Familienlebens Stoff des Trauerspiels geworden waren — etwas ungemein Merkwürdiges für Zuschauer und Leser, die bisher daran gewohnt waren, nur die Geschicke von Halbgöttern und Fürsten als würdigen Gegenstand der tragischen Muse anzusehen. Jetzt aber erkannten sie die Personen nach Sprache und Gesinnung, nach den allgemeinen Zügen der Lebensstellung als ihresgleichen — da störten niemanden die englischen Namen und was in den Verhältnissen sonst noch fremd sein mochte; im Gegenteil, unter dem Schutz des fremden Kleides fand die kühne Neuerung eher leichten Eingang. So waren denn Beifall und Nachfolge groß; heute freilich wirkt Miß Sara in der Weitschweifigkeit ihrer Gespräche, in dem schleppenden Gange ihrer Handlung, in der geringen Schärfe ihrer Charakterzeichnung gründlich veraltet. Die Überzahl der Personen sind nichts als vermenschlichte Eigenschaften; ein wirklicheres Leben haben nur Mellefont und die Marwood. Ins Gebiet der echten Tragödie freilich reicht nur diese; von Lillos Millwood ist sie zwar — der Name zeigt es schon — abhängig, aber doch nicht ihr einfaches Abbild, sie weist Züge auf, die ihre Herkunft von einer weit riesenmäßigeren Ahnmutter, der Medea des Euripides, verraten.

Trotz des glänzenden Erfolges der „Sara" verfolgte Lessing die eingeschlagene Bahn zunächst nicht weiter. Er schmiedete an Plänen aus dem Gebiet der großen Tragödie; er dachte an sehr eigentümliche Versuche, so an einen „Faust", der — auffallend genug — die Rettung des nach Erkenntnis strebenden Magiers Goethe vorausnehmen sollte. Von all diesen mannigfaltigen Entwürfen ausgeführt ist nur der Einakter „Philotas" (1758 geschrieben, 1759 erschienen), ein Männerstück, das den aufopfernden Tod eines Heldenjünglings für die Sache des Vaterlandes feiert. Noch ist die Handlung in das klassische Altertum verlegt, obwohl des Dichters Begeisterung durch den Heldenkampf Friedrichs geweckt worden war; gegenüber der „Sara" fällt die strenge Kürze, die Sparsamkeit mit Worten und Gefühlen auf: der Dramatiker Lessing nähert sich in Stoff und Ausdruck

seinem eigensten Gebiet. Er betrat es, als ihm im unruhigen Kriegsleben von Breslau der Gedanke kam, die ihn umwogende soldatische Welt zu gestalten: das Frohgefühl der Breslauer und noch der ersten darauffolgenden Berliner Zeit reifte die „Minna von Barnhelm“.

Die Voraussetzungen der Handlung entstammen der bewegten Zeit des großen Krieges. Der Major von Tellheim, ein Kurländer in preußischen Diensten, hat einst als Führer eines Freibataillons sächsischen Ständen aus edler Menschlichkeit eine Beitreibungssumme selbst vorgeschossen, weil diese den nur unter der Voraussetzung pünktlicher Bezahlung verhältnismäßig niedrig bemessenen Betrag nicht rechtzeitig aufbringen konnten. Sein Edelmut hat ihm die Liebe einer reichen thüringischen Erbin, des Fräuleins von Barnhelm, eingetragen — nun ist der Friede geschlossen, Tellheims Regiment aufgelöst, er selbst aber noch nicht in Ehren entlassen: der argwöhnischen Staatskasse ist der Wechsel, den ihm die Stände gegeben haben, als Bestechungsgeld verdächtig, er muß warten, bis sein Prozeß entschieden ist. Bis dahin aber muß er seine Ehre als gekränkt betrachten, und da seine Mittel erschöpft sind, sieht er sich der bitteren Not gegenüber. Jetzt hat ihm der Wirt sein Zimmer ausräumen lassen, da zahlungsfähigere Gäste angekommen sind: Minna mit ihrer Zofe Franziska, die mit dem Grafen von Bruchsall nach Berlin geeilt sind, wo der gräfliche Oheim die Schuld der sächsischen Stände abtragen und Minna ihren verschollenen Bräutigam suchen will. Ein echter Komödienunfall hat den Oheim einige Meilen vor Berlin zurückgehalten, Minna aber ist ungeduldig weitergeeilt. — Die erste Probe von Lessings reifgewordener Kunst ist es nun, wie er es versteht, diese ziemlich verwickelten Voraussetzungen nicht äußerlich berichten zu lassen, sondern in die Handlung zu verweben; dabei bedient er sich nicht nur der Nebenpersonen, sondern beutet vor allem das eigentümliche Verhältnis von Held und Heldin aus. Die zweite Probe aber ist die meisterliche Art, wie er es versteht, die in den äußeren Zügen sehr einfache eigentliche Handlung unter kluger Verwertung einer Reihe von Nebenhandlungen sich in rascher natürlicher Folge in fünf Akten abspielen zu lassen; nur zuletzt freilich muß die Ankunft des Grafen von Bruchsall dazu dienen, den durch Minnas Fehler schier unentwirrbar gewordenen Knoten kurzer Hand zu durchhauen. Denn wenn Minna bei der ersten Begegnung sieht, daß Tellheim sie nicht vergessen hat, so kann doch nichts, was er sagt, ihr verständlich machen, daß er in

der Tat als ehrenhafter Mann nicht mehr daran denken darf, sich als ihr Bräutigam zu betrachten. Darum sieht sie in seiner Zurückhaltung nur Eigensinn, darum kann ihr der Gedanke aufsteigen, ihn zu bestrafen, wenn nur erst der tote Punkt, nämlich Tellheims entschiedene Weigerung, seinen Standpunkt aufzugeben, überwunden ist. Dies gelingt ihrer List: der angeblich Enterbten, gesellschaftlich Geächteten gegenüber kennt Tellheim nur noch die Pflicht der Treue; aber Minna dreht jetzt den Spieß um, ja sie bleibt bei ihrem Spiel, als ein königlicher Bescheid Tellheim ehrenvolle Genugtuung gewährt, und damit überspannt sie den Bogen doch bedenklich. Sie behandelt als Laune, was für ihren Geliebten Lebensgrundsatz ist; wie sie den Weg zurückfinden soll, ist gegenüber dem gänzlich irre gewordenen Manne schwer ersichtlich: da bringt denn die Ankunft des Oheims die erwünschte Gelegenheit zur Aufklärung. Sie erfolgt freilich in überstürzter Hast, es soll eben alles ein Spiel gewesen sein — für den rechten lustspielhaften Schluß sorgt das zweite Liebespaar, Franziskas reizender Heiratsantrag und Werners jubelndes Einstimmen. — Man sieht, wo die schwache Stelle des Dramas liegt: sein Wesen verändert sich mit dem Ende des vierten Aktes, das Charakterschauspiel weicht vor einer Lustspielverwicklung; seine Lebenskraft und Bühnenwirksamkeit haben davon aber keinen Schaden erlitten. Unserer Dichtung war mit der „Minna" ihr erstes, ihr einziges klassisches Lustspiel geschenkt.

In unmittelbarem Zusammenhange steht „Minna von Barnhelm" mit Diderots „drame sérieux": eine ernste Handlung, die menschlich edle Eigenschaften sich auswirken läßt, tugendhafte Charaktere, denen ihr Lohn wird, die Personen einem bestimmten Beruf angehörig, in dessen besondere Art wir einen Einblick gewinnen — das alles hatte mit beredten Worten der große französische Kritiker gefordert, es selbst freilich nicht in befriedigender Art ausführen können. Auch die Anlage der Handlung als Lösung eines verschlungenen Knotens entspricht diesem Muster; daraus ergibt sich dann, daß die Einheit der Zeit mühelos gewahrt ist, als Ort ist an Stelle des Diderotschen Salons das von jeher gern verwandte Wirtshaus getreten: ein Vorplatz und ein anstoßendes Zimmer bilden den geschickt verwerteten Rahmen der Vorgänge. Für die bei Diderot fehlenden, im Rührstück nur schwach vertretenen komischen Bestandteile ist die ältere Komödie von Einfluß gewesen. Sie hat einen Teil der Rollen geliefert: die Lustspielzofe, den plumpen Diener, den Vertrauten, den Wirt, den Glücks-

ritter. Aber Franziska und Just sind geniale Neuschöpfungen; Werner ist aus dem langweiligen Vertrauten eine ganz eigene, aus dem lebendigen Leben gegriffene Gestalt geworden, Riccaut gehört ganz unter die abenteuerlichen Gesellen, die so eben nur im Kometenschweif von Friedrichs Ruhm denkbar waren: nur der literaturgeschichtlich geschulte Blick sieht bei ihnen die alte Grundlage durchschimmern. Und nun handelt es sich durchaus nicht nur um das mit dem prüfenden Verstande in der Studierstube erklügelte treffliche Erzeugnis eines kundigen Theaterschriftstellers, der Dichter Lessing stellt Gesehenes und Miterlebtes dar: die Stimmung des eben begonnenen Friedens, den Gegensatz deutscher Stämme, den Geist des friderizianischen Preußen. Haben die Personen ihren literarischen Stammbaum, so haben sie ebensogut Vorbilder in des Dichters Umwelt: in Tellheim vor allem erkennen wir Züge seines Freundes Ewald von Kleist. Und wenn schon das ältere sächsische Lustspiel als Spiegelung deutschen Lebens gelten mag, hier ist die Tür aufgestoßen, die aus der Enge ins Freie führt: weit über alle Vorgänger, vor allem auch über Diderot, erhob sich Lessing, indem er seine Handlung sich abrollen ließ vor dem weiten Hintergrunde der allgemeinen Zeitverhältnisse; so entstand das Werk, das Goethe ein für allemal die „wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt" genannt hat, „die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion". Merkwürdigerweise fand das prächtige Stück nicht ohne Schwierigkeiten den Weg auf die Bühne; um so nachhaltiger war dann der Sieg, um so stärker sein Einfluß auf die zeitgenössischen Bühnenschriftsteller (vgl. S. 108).

Lessings Art war es nicht, geschäftstüchtig den eigenen Erfolg auszunützen; der allgemeinen Art des bürgerlichen Dramas blieb er treu bei ganz verschiedener Ausprägung im einzelnen. Erst in Wolfenbüttel reifte ein Plan zur Vollendung, dessen Anfänge weit zurückreichen. Als Römertragödie hatte er zuerst den Virginiastoff behandeln wollen, um dann schon 1757 an seine Umsetzung in bürgerliche Verhältnisse zu denken: vollendet wurde das Drama erst am 1. März 1772 als „Emilia Galotti". Geblieben ist von dem alten Stoff die selbstherrliche Willkür des von sinnlicher Leidenschaft entflammten Herrschers, die reine Tugend des Opfers und der Vater, der die Tochter umbringt, „da ihm ihre Tugend werter ist als ihr Leben". Alles Geschichtliche ist getilgt; keine Rache eines empörten Volkes

schafft zum Schluß Sühne, aber wenn jede Aussicht auf Bestrafung des „fürstlichen armen Sünders" fehlt, wenn die Willkürherrschaft, die als unentrinnbares Schicksal Tugend und Leben auch der Besten bedroht, ein niederdrückendes Gefühl als Grundstimmung erzeugt, dann haben wir doch eine zwar unausgesprochene, deshalb aber nicht minder deutliche Wendung des bürgerlichen Dramas zur Schilderung der politischen Zustände festzustellen, mochte auch zunächst der Schauplatz noch über die Alpen, nach einem Fürstentum Guastalla, verlegt werden. Prinz Hettore Gonzaga ist von einer starken Neigung zu der Tochter des sittenstrengen Obersten Galotti erfaßt, und da er von dem geschmeidigen Hofmann Marinelli erfährt, daß Emilia sich noch am selben Tage mit dem Grafen Appiani verheiraten und Guastalla verlassen werde, so gibt er dem Höfling Vollmacht, für ihn zu handeln. Da Emilia, der gegenüber er sich unmittelbar darauf in der Kirche verrät, den Vorfall auf den Rat ihrer Mutter verschweigt, so hat Marinelli Erfolg. Zwar gelingt es ihm nicht, den Grafen Appiani durch eine plötzliche diplomatische Sendung zu entfernen, doch läßt er den Wagen des jungen Paares von Räubern überfallen, Appiani wird tödlich verwundet, Emilia in ein nahes Schloß des Prinzen „gerettet". Dorthin folgt ihr die Mutter, bald auch der Vater, und diesem enthüllt die verlassene Geliebte des Prinzen, die Gräfin Orsina, die ganze Verräterei, die ihr von Eifersucht geschärfter Blick sofort durchschaut. Mit ihrem Dolche in der Tasche tritt Odoardo dem Fürsten gegenüber; nicht ihr Rächer will er werden, sein Kind will er retten, aber er sieht sich verstrickt durch die Tücke der Gegner, die ihm unter dem Vorwande strenger Untersuchung der Tat die Herausgabe Emilias verweigern. Doch kann sie sein Dolch wenigstens vor Schande bewahren; der Tochter gegenüber schwindet freilich sein Mut; erst als sie ihm enthüllt, daß sie sich der Macht lockender Verführung auf die Dauer nicht gewachsen fühlt, stößt er zu — kaum mehr als ihr Werkzeug — und „bricht die Rose, ehe der Sturm sie entblättert". Odoardo wird sich der irdischen Gerechtigkeit stellen; das Stück schließt in grellem Mißton mit den Worten des Prinzen: „Gott! Gott! — Ist es zum Unglück so mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?" — ist Marinelli wirklich der einzig Schuldige, und hat der Prinz ein Recht, das willige Werkzeug auch nur von sich zu stoßen? Es ist nicht die einzige Frage, die aufsteigt, wenn man die scharfsinnig ausgeklügelte, aber eben deshalb nicht durchweg über-

zeugende Verknüpfung der Begebenheiten nachprüft; auch mit Lessings eigenen Lehren im 82. Stücke der Dramaturgie verträgt sich sein Drama nicht zum besten. Mit Aristoteles will der Dramaturg, daß kein ganz guter Mensch in der Tragödie unglücklich werden soll, denn so etwas sei gräßlich, erwecke also kein reines Mitleid; aber den Charakter der Emilia entsprechend zu gestalten, in die Unschuld ihres Wesens Züge einzumischen, die uns ihre Gestalt deutlich machen, diesen Ausgang als notwendig erscheinen lassen, das hat Lessing nicht überzeugend durchzuführen vermocht. Und doch hindert das nicht, daß sein Drama als Ganzes heute fesselt wie am ersten Tage: es ist gestaltetes Leben. Die Luft des kleinstaatlichen Selbstherrschertums ist in ihm eingefangen: oben ein nur durch höfliche Formen gemildertes Sichausleben rücksichtsloser Selbstsucht, die Beherrschten eingepfercht in den Zwang einer unbedingten Abhängigkeit, unter deren Druck sie teilweise sittlich leichtfertig, gewissenlose Diener der Macht geworden sind, teilweise sich eingeschlossen haben in eine enge, freudlose, überstrenge Lebensanschauung. Höflinge gedeihen auf diesem Boden und sittenstrenge Familienväter, aber nicht freudig das Leben ergreifende und sich in ihm bewährende Charaktere. Dem Gesamtbilde entspricht die eigentümlich unfreie Art dieser Menschen, sie alle sind reizbar, von ihren Trieben bestimmt und dabei nachträglich zu zerfasernder Grübelei geneigt: so steht das Drama als einheitlich geschautes Ganzes da und zwingt uns, solange es währt, in seinen Bann. Auch hier hat Lessing verschiedenartige fremde Bestandteile zu Eigenem umgeschmolzen: Richardsons „Clarissa" lieferte ein für die Umbildung des Virginiastoffes maßgebendes Beispiel für die Tugend, die im Kampfe gegen die Verführung aus eigenem Entschlusse untergeht; die Orsina erinnert sofort an ihre Vorgängerinnen in der „Sara" und bei Lillo, ebenso deutlich ist freilich die Überlegenheit in der Ausführung. Nach Frankreich weist die Technik: streng werden die Einheiten der Handlung und der Zeit gewahrt, der Ort wird etwas freier behandelt, aber doch immer noch so, daß die französische Weise deutlich ist. Und die Hauptsache wieder, daß diese Art der Behandlung den Vorgängen ganz angemessen ist: wo war bisher in Deutschland eine so lückenlose Folge der Begebenheiten, eine so fesselnde Entwicklung auf der Bühne zu schauen gewesen! Diderots Wirkung spürt man in den Auftritten, die des Prinzen Wesen als Mensch und Fürst entfalten; aber es handelt sich dabei um mehr als die Standesschilderung, die jener forderte:

aus persönlicher Anlage und den Verhältnissen erwächst uns der Prinz zur abgerundetsten Gestalt des Dramas. So hat Lessing wieder hier und dort gelernt, aber nur um selbst ein Meister zu werden; übernommene Kunst ist an einen übernommenen Stoff gewandt, um ihn zu formen nach einem Bilde in des Dichters Seele; dies Bild aber war sein, das Ergebnis seines Zeiterlebens. Trotz der überkargen Zurückhaltung der Sprache, trotz der bis ins einzelnste berechneten Abmessung der Handlung ist das Drama von starkem, wenn auch verhaltenem Gefühl erfüllt. Und dies Gefühl galt nun auch neuen Fragen: mit der „Emilia Galotti" wurde die bürgerliche Tragödie aus dem Familienstück zum sozialen Trauerspiel, das seinen Stoff aus dem Zusammenstoß verschiedener Stände nimmt. Beides spürte das junge Geschlecht deutlich heraus, und so wurde „Emilia Galotti" das Vorbild für die bürgerlichen Trauerspiele des Sturmes und Dranges von Leisewitz und Klinger bis zum jungen Schiller.

Das letzte große Drama Lessings trägt ein anderes Gesicht als die harte Tragödie des unumschränkten Herrschertums; aus wildem Kampf geboren, ist „Nathan der Weise" doch nicht eigentlich ein Kampfdrama: wie Lessing schon 1777 einem Gegner mit dem „Evangelium Johannis" geantwortet hatte, so predigt er auch hier allgemeine Versöhnlichkeit und läßt Christen, Juden und Mohammedaner zu einer Familie zusammenschmelzen. Keim und Mittelpunkt seines Dramas ist die von Nathan (III, 7) dem forschenden Sultan erzählte Parabel von den drei Ringen, ein altes Märchen, mit dem schon im 11. Jahrhundert jüdische Schlauheit in Spanien lästige fürstliche Wißbegierde abgelehnt haben soll. Bei Boccaccio fand Lessing schon die beiden wichtigsten Personen seines Dramas: den weisen Juden und Saladin und damit zugleich Zeit und Schauplatz vorgezeichnet.

Das aus diesem Keime erwachsene Werk sieht seinen Vorgängern äußerlich unähnlicher, als es wirklich ist: wir haben schließlich in ihm nichts anderes als ein Rührstück in loser, orientalischer Verkleidung; aber dies selbst in den Auftritten an Saladins Hof durch und durch bürgerliche Drama bedeutet einen Gipfel seiner Gattung, weil es die höchsten Gedanken seiner Zeit in seinen Kreis zieht und sie hinstellt als erlebt und erkämpft von seinen Personen, d. h. von Angehörigen feinstgebildeten, aufgeklärten Bürgertums. So ist hier für einen Augenblick das bürgerliche Drama das, was später die hohe Tragödie sein

sollte, Gipfel des deutschen Geisteslebens — der Blankvers reiht „Nathan“ auch äußerlich hier ein. Nach seiner Herkunft ergeben sich mancherlei Beziehungen zum französischen rührenden Lustspiel, doch hat Lessings „dramatisches Gedicht“ sogar den Einfluß seines alten Gegners Voltaire erfahren, dessen „poème dramatique“ „Les Guèbres ou la tolérance“ ebenfalls den Rahmen der Gattung durch die Aufnahme der die Zeit bewegenden Duldungsgedanken mächtig erweitert hatte. Wieder entspricht die Führung der Handlung französischer Art; im besonderen teilt „Nathan“ mit den genannten Mustern die verwickelte, romantisch-unwahrscheinliche Vorfabel; der Zug der aus Unkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse fast zu sinnlicher Leidenschaft werdenden Geschwisterliebe findet sich auch in Voltaires beiden großen Religionsdramen („Mahomet“, „Les Guèbres“), im letzten Drama wird ebenfalls die schließliche Aufklärung durch gefällige Aufzeichnungen, hier der Mutter, dort des Vaters, herbeigeführt; aber all das bezieht sich nur auf die äußere Form, die gerade hier verhältnismäßig gleichgültig ist. Denn im wesentlichen ist Lessings Drama Bekenntnis und Verteidigung der eigenen religiösen Gesinnung; während er bisher stets unmittelbar für die Bühne geschrieben hatte, war er hier sich klar, daß an eine Aufführung sobald nicht zu denken sein würde[1]). So war die dramatische Form hier zunächst Einkleidung, gewählt, weil sie Lessing nach seinem bisherigen Schaffen am nächsten lag; aber eigentlich ist „Nathan der Weise“ das Werk des Denkers, nicht des Dramatikers; sein Kern ist weniger ein großes menschliches Schicksal als eine Lehre: alle drei Religionen sind gleich echt und gleich falsch, weil alle drei sich nur auf geschichtliche Beweise stützen, keine aber jene innere Überlegenheit zeigt, welche die anderen allein gewinnen könnte — alle drei sind nur verschlechterte Abbilder der Lessing als hohes Ziel vorschwebenden, nur auf vernünftige Einsicht gegründeten „Naturreligion“, welche der Deismus ungeschichtlich genug als die Grundlage aller Religion betrachtete.

Mit dem Gesagten ist nicht etwa gemeint, daß der alte Meister der dramatischen Form sich diesmal nicht bewährt hätte: in der Begründung der Vorgänge und der Führung der Handlung, in der Schilderung

1) Die erste Aufführung fand doch verhältnismäßig früh (April 1783) in Berlin statt, aber ohne Erfolg; die eigentliche Bühnenlaufbahn des Nathan beginnt mit dem neuen Jahrhundert: Magdeburg Juli 1801; Weimar November 1801; Berlin und Hannover 1802.

der Handelnden zeigt er die gewohnte Kunst des Lebendig- und Anschaulichmachens von Nathan bis zum Klosterbruder; im einzelnen gibt er uns als den Höhepunkt jene Auseinandersetzung Nathans mit Saladin, die zu den großen Szenen unseres Dramas gehört, das Vorbild zu Posa vor König Philipp, von anderen geringeren Nachfolgern zu schweigen. Die Handlung im ganzen leidet freilich an den gar zu verwickelten Voraussetzungen, die Lessing ersinnen mußte, um Christen, Mohammedaner und Juden der Lehre seines Dramas zu Gefallen in einer Familie zu vereinen.

Einst ist Assad, ein Bruder Saladins, nach Deutschland verschlagen worden; dort ist sein Sohn in der Obhut eines Oheims herangewachsen, während die Eltern, nach dem Orient zurückgekehrt, bald starben, die Mutter an der Geburt eines Mädchens, das Assad durch einen Knecht seinem Freunde Nathan zur Erziehung anvertraut hat. Nathan hat das Christenkind als Geschenk Gottes, als Ersatz für seine von Christen schnöde hingemetzelte Familie aufgenommen, es als seine Tochter erzogen in jener freien, über den Einzelreligionen stehenden Weltanschauung, die sein Leben ihn gelehrt hat. — Seitdem sind 18 Jahre verflossen; jener Sohn Assads, der von seiner Herkunft nichts ahnt, ist, als Tempelherr gefangen, von Saladin verschont worden — er hat wenige Tage später mit Gefahr seines Lebens Recha, Nathans angebliche Tochter, aus den Flammen ihres Hauses gerettet — Recha ist geneigt, ihre Rettung dem Eingreifen eines Engels zuzuschreiben. So liegen die Dinge, als Nathan zu Beginn des Dramas von einer Reise zurückkehrt; er erkennt die Gefahr, die Rechas erregte Einbildungskraft für sie bedeutet, nähere Bekanntschaft mit dem Lebensretter wird sie am ehesten beruhigen. Es braucht den Einfluß von Nathans hoher Persönlichkeit, um den „plumpen Schwaben" dahin zu bringen, der Einladung ins Haus des Juden zu folgen, und nun wird allerdings Recha ernüchtert, in dem Tempelherrn aber erwacht die Leidenschaft. Inzwischen hat der geldbedürftige Saladin Nathan zu sich bescheiden lassen; die verfängliche Frage nach der besten Religion soll seinen Zwecken dienen: die Ringparabel beschämt den Sultan und läßt ihn um Nathans Freundschaft bitten. Da droht vom Tempelherrn Gefahr: seiner Werbung um Rechas Hand ist Nathan ausgewichen; als der Ritter durch die geschwätzige Amme hört, daß seine Angebetete ein Christenkind ist, will er den „toleranten Schwätzer" beim Patriarchen verklagen, wird aber zum Glück durch Anblick und

Wesen des Kirchenfürsten, dessen behaglich-herzloses „Tut nichts: der Jude wird verbrannt" berühmt geworden ist, so enttäuscht, daß er keine Namen nennt und lieber versuchen will, von Saladins Gunst seinen Wunsch zu erreichen. Doch der Patriarch möchte auch seinerseits dem „Problema" nachgehen; der Klosterbruder, den er sich als Werkzeug aussucht, ist aber derselbe Reitknecht, der einst Recha zu Nathan gebracht hat: er warnt den Pflegevater und übergibt ihm zugleich Aufzeichnungen Assads. Durch diese erfolgt im Palast des Sultans die Lösung: dem Drängen Saladins und seiner Schwester auf eine Verbindung Rechas mit dem Tempelherrn setzt Nathan den Nachweis entgegen, daß beide Geschwister sind, und auch das zweite Geheimnis, daß beide die Kinder von Saladins Bruder sind, wird schließlich offenbar. So sind denn diese Angehörigen der verschiedenen Religionen im wörtlichsten Sinne Mitglieder einer einzigen Familie; auch der Tempelherr, der zunächst sichtlich enttäuscht ist, macht schließlich gute Miene zum unerwarteten Spiel, und „unter stummer Wiederholung allseitiger Umarmungen fällt der Vorhang".

Äußerlich genommen scheint die Ausbeute von Lessings dramatischer Tätigkeit nur gering: ein Lustspiel, ein Trauerspiel und ein „dramatisches Gedicht", das seinen vollen Wert doch nur dem Leser erschließt — aber nicht nur hat jedes dieser Dramen in seiner Art die Entwicklung unserer dramatischen Literatur bestimmt, sie sind an sich die ersten Schöpfungen der deutschen Bühne, die bis heute lebendig geblieben sind. Was vor oder neben Lessing im deutschen Drama geleistet wurde, ist längst gestorben, mag hier und da auch noch ein Schwank von Hans Sachs oder ein Lustspiel von Gryphius künstlich neu belebt werden — Lessing aber lebt auch heute noch als Schöpfer und erster Meister des deutschen Lustspiels wie des sozialen Dramas, und wenn auch der aus dem Sturm und Drang sich entwickelnde Klassizismus ganz andern Zielen zustrebte, hört sein Weiterwirken darum nicht auf. Vor allen Dingen seine Technik bleibt ein vielbewundertes Vorbild noch im 19. Jahrhundert, und wenn die Wagnisse des deutschen Naturalismus nach 1890 bewußt oder unbewußt den Heißspornen des Sturms und Drangs nachstreben, so darf man mit einigem Rechte Ibsen Lessings größten Schüler und Fortsetzer im 19. Jahrhundert nennen.

Das Familienstück.

Unter dem Einfluß der Erfolge Lessings erstarkte das bürgerliche Drama rasch zum Beherrscher der deutschen Bühne. Nach dem Beispiele der „Miß Sara Sampson" trugen seine Personen zunächst englische Namen und englisches Kostüm, galten als Angehörige eines wohlhabenden, aber sonst nur sehr allgemein charakterisierten Bürgerstandes. Um den Helden streiten sich Tugend und Laster, wobei die Tugend natürlich mindestens moralisch siegt, und dabei entspricht es denn der Anschauung des Aufklärungszeitalters, wenn das Laster, das ja nur Irrtum einer das eigene Beste nicht erkennenden Seele ist, auf Verzeihung rechnen kann, sobald es zur besseren Einsicht kommt. Keiner der Nachfolger konnte sich freilich irgendwie mit Lessing messen: der begabte Brawe, dessen „Freigeist" unmittelbar nach der „Sara" erschien (1756), starb schon zwanzigjährig; Lessings Jugendfreund Weiße vermag den Einfluß dieser ganzen Richtung insofern anschaulich zu machen, als er sich bemühte, „Romeo und Julietta" (1767) zu einem bloßen bürgerlichen Drama zu „verbessern", seine eigenen Erzeugnisse sind schwächlich, und eine Reihe anderer Namen verdienen nicht einmal genannt zu werden. Einen Fortschritt in der Entwicklung bedeuten erst die Stücke Friedrich Ludwig Schröders, des tüchtigen Hamburger Prinzipals und großen Schauspielers (1744—1816), dessen Bühne das deutsche Publikum mit Lessing, Shakespeare (erste Hamletaufführung 20. September 1776), Goethe, Klinger, Leisewitz usw. bekannt machte. Mit der alten Generation teilte Schröder die Abneigung gegen zu starke Erschütterungen: sein „Hamlet" und „Othello" mußten glücklich enden, und so wurde auch unter seiner Hand das bürgerliche Trauerspiel zum Familienrührstück. Aber er prägte ihm den ausgesprochen deutschen Charakter auf: an Stelle der fremden Namen und des ganz allgemeinen bürgerlichen Standes treten die „Pfarrer, Kommerzienräte, Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors"; im Kreise des deutschen Hauses spielt sich die Handlung ab, in der Laster oder Leidenschaft der Tugend zusetzen, bis zum Schluß der „Vetter aus Lissabon" mit seinem großen Geldbeutel alles wieder in Ordnung bringt. Typisch für Schröder ist es, wie er Calderóns trotziges Bauerndrama vom „Richter von Zalamea" zum „Amtmann Graumann" verbürgerlicht hat: die Verführungskunst des verliebten Offiziers scheitert an Luisens Tugend, und da sich zuletzt

auch noch herausstellt, daß Graumann eigentlich adlig ist, so fällt das letzte Hindernis eines allseitig befriedigenden Abschlusses fort.

Zum öffentlichen Leben hatte das Schrödersche Familienstück noch gar kein Verhältnis; dies gewannen in ihrer Weise die Soldatenstücke und die mit ihnen verwandten vaterländischen Schauspiele, die von der „Minna von Barnhelm“ ihren Ausgang nahmen. Sie huldigten dem aufgeklärten Despotismus eines Friedrich und Josef; jenen brachte J. J. Engels vielgespielter, sogar in Paris aufgeführter „Edelknabe“ (1774) selbst auf die Bühne. Die Verfasser gehörten oft dem Schauspielerstande an, so der fruchtbare Österreicher Stephanie (der Jüngere), so H. F. Möller, dessen „Graf Walltron oder die Subordination“ (1776) den stärksten Bühnenerfolg der Zeit errang. Nachdem der „Sturm und Drang“ (s. Bd. III) unter dem Einfluß der „Emilia Galotti“ und der Rousseauschen Lehren das bürgerliche Drama zur Verkörperung revolutionärer Gesinnung, zum Spiegelbild sozialer Gärungen gemacht hatte, kehrte man mit Otto Heinrich von Gemmingens einst berühmtem „Deutschen Hausvater“ (1782) und seinem zahlreichen Gefolge wieder zurück zum rührenden Familiengemälde, immerhin doch so, daß nun neben häuslichem Leid und Freud auch Standeskonflikte und wenn nicht Staatsbürgerrechte, so doch Untertanenpflichten in versöhnlichem Geiste erörtert wurden: ihre betont deutsche Gesinnung, ihr Preis der Tugend als der ausgleichenden Macht, die im „Deutschen Hausvater“ nun wirklich das bürgerliche Mädchen dem Grafen als Schwiegertochter willkommen sein läßt, das machte diese Stücke zu Lieblingen des Bürgertums. Zu einer gewissen Vollendung gelangte diese Richtung in den Stücken Ifflands (1759 bis 1814), des getreuesten Schilderers des norddeutschen Hauswesens vor der französischen Fremdherrschaft, dessen beste Werke („Die Jäger“, „Die Hagestolzen“, „Der Spieler“) noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgeführt wurden; eine europäische Berühmtheit wurde Kotzebue gerade durch seine rührenden Familienstücke: er verstand wie kein anderer, mit dem empfindsamen, tränenseligen Zeitgeschmack zu rechnen; er benutzte die alten Züge und wußte sie doch so aufzuputzen, daß seine Hörer das Wehen eines fortschrittlichen Zeitgeistes zu spüren glaubten; er benutzte den Reiz überseeischer Persönlichkeiten, die dann doch eigentlich ebenso brave Europäer sind wie die andern („Die Indianer in England“, „Bruder Moritz“); er suchte die Würze des Prickelnden, das sich doch so unschuldig geben mußte

wie seine berühmte Indierin Gurli; er verstand über eine mehr als zweifelhafte Sittlichkeit durch rührende Reden und scheinbaren Edelmut fortzuhelfen („Menschenhaß und Reue" und seine Fortsetzung „Die edle Lüge"). So hat er als bloßer Erfolgsjäger und Geschmacksverderber sich den Zorn Schillers und der Romantiker mit vollem Rechte zugezogen, und doch soll ihm die Geschichte nicht ganz vergessen, daß er durch Witz, szenische Gewandtheit und Fruchtbarkeit eine Zeitlang das deutsche Drama in die ungewohnte Lage versetzte, Lieferant des Auslandes zu sein.

Register.

a) Autoren.

b) Dramen.

Verzeichnis der bisher erschienenen Bände innerhalb der Wissenschaften alphabetisch geordnet
Werke, die mehrere Bände umfassen, auch in einem Band gebunden erhältlich

I. Religion, Philosophie und Psychologie.

Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)
— **Einführung in die Geschichte der Ä.** Von Dr. H. Nohl. (Bd. 602.)
Astrologie siehe Sternglaube.
Aufgaben u. Ziele d. Menschenlebens. Von Prof. Dr. J. Unold. 5. Aufl. (Bd. 12.)
Bergpredigt, Die. Von Prof. D. Dr. H. Weinel. (Bd. 710.)
Bergson, Henri, der Philosoph moderner Relig. Von Pfarrer Dr. E. Ott. (Bd. 480.)
Berkeley siehe Locke, Berkeley, Hume.
Buddha. Leben u. Lehre d. B. V. Prof. Dr. R. Pischel. 3. A., durchges. v. Prof. Dr. H. Lüders. M. 1 Tb. u. 1 T. (109.)
Calvin, Johann. Von Pfarrer Dr. G. Soden. Mit 1 Bildnis. 2. Aufl. (Bd. 247.)
Christentum. Aus der Werdezeit des Chr. Studien u. Charakteristiken. V. Prof. Dr. J. Geffcken. 2. Aufl. (Bd. 54.)
— **Die Religion des Urchristentums.** Von Prof. D. Dr. H. Windisch. (Bd. 641.)
— **Christentum und Weltgeschichte seit der Reformation.** Von Prof. D. Dr. K. Sell. 2 Bde. (Bd. 297. 298.)
— siehe Jesus, Kirche, Mystik im Christent.
Ethik. Grundzüge d. E. M. bes. Berücksicht. d. päd. Probl. V. E. Wentscher. (397.)
— s. a. Aufg. u. Ziele. Sexualethik, Sittl. Lebensanschauungen. Willensfreiheit.
Freimaurerei, Die. Eine Einführung in ihre Anschauungswelt u. ihre Geschichte. Von Geh. Rat Dr. L. Keller. 2. Aufl. von Geh. Archivrat Dr. G. Schuster. (463.)
Griechische Religion siehe Religion.
Handschriftenbeurteilung. Die. Eine Einführung in die Psychol. d. Handschrift. Von Prof. Dr. G. Schneidemühl. 2., durchges. u. erw. Aufl. Mit 51 Handschriftennachbild. i. T. u. 1 Taf. (Bd. 14.)
Heidentum siehe Mystik.
Hellenistische Religion siehe Religion.
Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Herbarts. (Bd. 164.)
Hume siehe Locke, Berkeley, Hume.
Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 3. Aufl. (Bd. 199.)
Jesuiten, Die. Eine histor. Skizze. Von Prof. Dr. H. Boehmer. 4. Aufl. (Bd. 49.)
Jesus. Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu. Von Kirchenrat Pfarrer D. Dr. P. Mehlhorn. 2. Aufl. (Bd. 137.)
— **Die Gleichnisse Jesu.** Zugleich Anleitung zum quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Prof. D. Dr. H. Weinel. 4. Aufl. (Bd. 46.)
— s. auch Bergpredigt.
Israelitische Religion siehe Religion.
Kant, Immanuel. Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. O. Külpe. 4. Aufl. hrsg. v. Prof. Dr. A. Messer. Mit 1 Bildnis Kants. (Bd. 146.)
Kirche. Geschichte der christlichen Kirche. Von Prof. Dr. H. Frhr. v. Soden: I. Die Entstehung der christlichen Kirche. (Bd. 690.) II. Vom Urchristentum zum Katholizismus. (Bd. 691.)
— siehe auch Staat und Kirche.
Kriminalpsychologie s. Psychologie d. Verbrechers, Handschriftenbeurteilung.
Kulturreligionen. s. Religion.
Leben. Das L. nach dem Tode i. Glauben der Menschheit. Von Prof. Dr. C. Clemen. (Bd. 506.)
Lebensanschauungen siehe Sittliche L.
Leib und Seele. Von Dr. phil. et med. G. Sommer. (Bd. 702.)
Locke, Berkeley, Hume. Die großen engl. Philos. Von Oberlehrer Dr. V. Thormeyer. (Bd. 481.)
Logik. Grundriß d. L. Von Dr. K. J. Grau. (Bd. 637.)
Luther. Martin L. u. d. deutsche Reformation. Von Prof. Dr. W. Köhler. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Luthers. (Bd. 515.)
— s. auch Von L. zu Bismarck Abt. IV.
Mechanik d. Geisteslebens, Die. V. Geh. Medizinalrat Direktor Prof. Dr. M. Verworn. 4. A. M. 19 Abb. (Bd. 200.)

*) Hierzu Teuerungszuschläge des Verlags und der Buchhandlungen.

ANuG 2 19. 600 T.

II. Pädagogik und Bildungswesen.

Berufswahl, Begabung u. Arbeitsleistung in ihren gegenseitigen Beziehungen. Von W. J. Ruttmann. M. 7 Abb. (Bd. 522.)
Bildungswesen, D. deutsche, in s. geschichtlichen Entwicklung. Von Prof. Dr. Fr. Paulsen. 3. Aufl. Von Prof. Dr. W. Münch. M. Bildn. Paulsens. (Bd. 100.)
— s. auch Volksbildungswesen.
Erziehung. E. zur Arbeit. Von Prof. Dr. Edv. Lehmann. (Bd. 459.)
— **Deutsche E. in Haus u. Schule.** Von J. Tews. 3. Aufl. (Bd. 159.)
— siehe auch Großstadtpädagogik.
Fortbildungsschulwesen, Das deutsche. Von Dir. Dr. F. Schilling. (Bd. 256.)
Fröbel, Friedrich. Von Dr. Joh. Prüfer. Mit 1 Tafel. (Bd. 82.)
Großstadtpädagogik. V. J. Tews. (327.)
— siehe Erzieh., Schulkämpfe d. Gegenw.
Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Herbarts. (Bd. 164.)
Hochschulen s. Techn. Hochschulen u. Univ.
Jugendpflege. Von Fortbildungsschullehrer W. Wiemann. (Bd. 484.)
Leibesübungen siehe Abt. V.
Mittelschule s. Volks- u. Mittelschule.
Pädagogik, Allgemeine. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. 4. Aufl. (Bd. 33.)
— **Experimentelle P.** mit bes. Rücksicht auf die Erzieh. durch die Tat. Von Dr. W. A. Lay. 3., verb. A. M. 6 Abb. (Bd. 224.)
— s. Erzieh., Großstadtpäd.; Handschriftenbeurteilung, Psychol., Veranlag. u. Vererb. Abt. I.
Pestalozzi. Leben und Ideen. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. P. Natorp. 3. Aufl. Mit Bildn. u. 1 Brieffaksimile. (Bd. 250.)
Rousseau. Von Prof. Dr. P. Hensel. 3. Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 180.)
Schule siehe Fortbildungs-, Hilfsschulwes., Techn. Hoch-, Mädch.-, Volksschule, Univ.
Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. M. 33 Fig. (Bd. 96.)
Schulkämpfe d. Gegenw. Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 111.)
— siehe Erziehung, Großstadtpäd.
Student, Der Leipziger, von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 273.)
Studentent um, Geschichte des deutschen St. Von Dr. W. Bruchmüller. (Bd. 477.)
Techn. Hochschulen in Nordamerika. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. S. Müller. M. zahlr. Abb., Karte u. Lagepl. (190.)
Universitäten. Über U. u. Universitätsstud. V. Prof. Dr. Th. Ziegler. Mit 1 Bildn. Humboldts. (Bd. 411.)
Unterrichtswesen, Das deutsche, der Gegenwart. Von Geh. Studienrat Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 299.)
Volksbildungswesen, Das mod. V. Stadtbbl. Prof. Dr. G. Fritz. M. 14 Abb. (266.)
Volks- und Mittelschule, Die preußische, Entwicklung und Ziele. Von Geh. Reg.- u. Schulrat Dr. A. Sachse. (Bd. 432.)
Zeichenkunst. Der Weg zur Z. Ein Büchl. f. theor. u. prkt. Selbstbd. V. Dr. E. Weber. 2. A. M. 81 Abb. u. 1 Farbt. (430.)

III. Sprache, Literatur, Bildende Kunst und Musik.

Architektur siehe Baukunst und Renaissancearchitektur.
Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)
— **Einführung i. d. Geschichte d. Ä.** Von Dr. H. Nohl. (Bd. 602.)
Baukunst. Deutsche B. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 4 Bde. I. Deutsche Baukunst im Mittelalter. V. d. Anf. b. z. Ausgang d. roman. Baukunst. 4. Aufl. Mit 35 Abb. (Bd. 8.) II. Gotik u. „Spätgotik". 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 9.) III. Deutsche Baukunst in d. Renaissance u. d. Barockzeit b. z. Ausg. d. 18. Jahrh. 2. Afl. Mit 63 Abb. i. Text. (Bd. 326.) IV. Deutsche B. im 19. Jahrh. Mit 35 Abb. (Bd. 453.)
— siehe auch Renaissancearchitektur.
Beethoven siehe Haydn.
Bildende Kunst. Bau und Leben der b. K. Von Dir. Prof. Dr. Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)
— siehe auch Baukunst, Griech. Kunst, Impressionismus, Kunst, Maler, Malerei, Stile.
Björnson siehe Ibsen.
Buch. Wie ein Buch entsteht siehe Abt. VI.
— s. auch Schrift- u. Buchwesen Abt. IV.
Dekorative Kunst d. Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. M. 112 Abb. (Bd. 454.)
Deutsch siehe Baukunst, Drama, Frauendichtung, Heldensage, Kunst, Literatur, Lyrik, Maler, Malerei, Personennamen, Romantik, Sprache, Volkslied, Volkssage.
Drama, Das. Von Dr. B. Busse. Mit Abb. 3 Bde. I: Von d. Antike z. franz. Klassizismus. 2. A., neub. v. Oberl. Dr. Riedlich, Prof. Dr. R. Imelmann u. Prof. Dr. Glaser. M. 3 Abb. II: Von Versailles bis Weimar. 2. Aufl. III: Von d. Romantik z. Gegenwart. (287/289.)
Drama. D. dtsche. D. d. 19. Jahrh. J. s. Entwickl. dgest. v. Prof. Dr. G. Witkowski. 4. Aufl. M. Bildn. Hebbels. (Bd. 51.)
— siehe auch Grillparzer, Hauptmann, Hebbel, Ibsen, Lessing, Literatur, Schiller, Shakespeare, Theater.
Dürer, Albrecht. V. Prof. Dr. R. Wustmann. 2. Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit Titelb. u. zahlr. Abbildungen. (Bd. 97.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2. Aufl. Mit 48 Abb. auf 28 Taf. i. Anh. (Bd 158.)
Renaissancearchitektur in Italien. Von Dr. P. Frankl. 2 Bde. I. M. 12 Taf. u. 27 Textabb. II. M. Abb. (Bd 381/382.)
Rhetorik. Von Prof. Dr. E. Geißler. 2. Bde. 2. Aufl. I. Richtlinien für die Kunst des Sprechens. II. Deutsche Redekunst. (Bd. 455 456.)
Roman. Der französische Roman und die Novelle. Ihre Geschichte v. d. Anf. b. z. Gegenw. Von O. Flake. (Bd. 377.)
Romantik, Deutsche. V. Geh. Hofrat Prof. Dr. O. F. Walzel. 4. Aufl. I. Die Weltanschauung. II. Die Dichtung. (Bd. 232/233.)
— **Die Blütezeit der mus. R. in Deutschland.** Von Dr. E. Istel. (Bd. 239.)
Sage siehe Heldensage, Mythol., Volkssage.
Schauspieler, Der. Von Prof. Dr. Ferdinand Gregori. (Bd. 692.)
Schiller. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. Mit 1 Bildn. 3. Aufl. (Bd. 74.)
Schillers Dramen. Von Progymnasialdirektor E. Heusermann. (Bd 493.)
Shakespeare und seine Zeit. Von Prof. Dr. E. Sieper. M. 3 Abb. 2. Aufl. (185.)
Sprache, Die Haupttypen des menschlich. Sprachbaus. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. v. Prof. Dr. E. Kieckers. (268.)
— **Die deutsche Sprache von heute.** Von Dr. W. Fischer. (Bd. 475.)
— **Fremdwortkunde.** Von Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)
— siehe auch Phonetik, Rhetorik; ebenso Sprache u. Stimme Abt. V.
Sprachstämme, Die, des Erdkreises. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. (Bd. 267.)
Sprachwissenschaft. Von Prof. Dr. Kr. Sandfeld-Jensen. (Bd. 472.)
Stile. Die Entwicklungsgesch. d. St. in der bild. Kunst. V. Dr. E. Cohn-Wiener. 2. Aufl. I.: V. Altertum b. z. Gotik. M. 66 Abb. II.: V. d. Renaissance b. z. Gegenwart. Mit 42 Abb. (Bd. 317/318.)
Tasteninstrumente. Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. V. Prof. Dr. O. Bie. (Bd. 325.)
Theater, Das. Schauspielhaus u. -kunst v. griech. Altert. bis auf d. Gegenw. V. Prof. Dr. Chr. Gaehde. 2. A. 18 Abb. (Bd. 230.)
Tragödie s. Griech. Tragödie.
— siehe auch Schauspieler.
Urheberrecht siehe Abt. VI.
Volkslied, Das deutsche. Über Wesen und Werden d. deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 5. Aufl. (Bd. 7.)
Volksmärchen, Das deutsche. V. Von Pfarrer K. Spieß. (Bd. 587.)
Volkssage, Die deutsche. Übersichtl. dargest. v. Dr. O. Böckel. 2. Aufl. (Bd. 262.)
— siehe auch Heldensage, Mythologie.
Wagner. Das Kunstwerk Richard W.s. Von Dr. E. Istel. M. 1 Bildn. 2. Aufl. (330.)
— siehe auch Musikal. Romantik u. Oper.
Zeichenkunst. Der Weg z. Z. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Dr. E. Weber. 2. Aufl. Mit 81 Abb. u. 1 Farbtafel. (Bd. 430.)
— s. auch Perspektive, Projektionslehre; Geomtr. Zeichnen Abt. V, Techn. Abt. VI.
Zeitungswesen. V. Dr. H. Diez. (Bd. 328.)

IV. Geschichte, Kulturgeschichte und Geographie.

Alpen, Die. Von H. Reishauer. 2., neub. Aufl. von Dr. H. Slanar. Mit 26 Abb. und 2 Karten. (Bd. 276.)
Altertum, Das, im Leben der Gegenwart. V. Prov.-Schul- u. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. P. Cauer. 2. Aufl. (Bd. 356.)
— **D. Altertum, seine staatliche u. geistige Entwicklung und deren Nachwirkungen.** Von Oberlehr. H. Preller. (Bd. 642.)
Amerika. Gesch. d. Verein. Staaten v. A. V. Prof. Dr. E. Daenell. 2. A. (Bd. 147.)
Amerikaner, Die. V. N. M. Butler. Dtsch. v. Prof. Dr. W. Paszkowski. (319.)
Antike Wirtschaftsgeschichte. V. Privatdoz. Dr. O. Neurath. 2. Auflage. (Bd. 258.)
Antikes Leben nach den ägyptischen Papyri. Von Geh. Postrat Prof. Dr. Fr. Preisigke. Mit 1 Tafel. (Bd. 565.)
Arbeiterbewegung s. Soziale Bewegungen.
Australien und Neuseeland. Land, Leute und Wirtschaft. Von Prof. Dr. R. Schachner. Mit 23 Abb. (Bd. 366.)
Babylonische Kultur, Die, i. Verbreit. u. i. Nachwirkungen auf d. Gegenw. V. Prof. Dr. F. C. Lehmann-Haupt. (Bd. 579.)
Baltische Provinzen. V. Dr. V. Tornius. 3. Aufl. M. 8 Abb. u. 2 Kartenskizz. (Bd. 542.)
Bauernhaus. Kulturgeschichte des deutschen B. Von Baurat Dr.-Ing. Chr. Ranck. 3. Aufl. Mit Abb. (Bd. 121.)
Bauernstand. Gesch. d. dtsch. B. V. Prof. Dr. H. Gerdes. 2., verb. Aufl. Mit 22 Abb. i. Text (Bd. 320.)
Belgien. Von Dr. V. Oßwald. 3. Aufl. Mit 4 Karten i. T. (Bd. 501.)
Bismarck und seine Zeit. Von Professor Dr. V. Valentin. Mit einem Titelbild. 4., durchges. Aufl. (Bd. 500.)
Böhmen. Zur Einführung in die böhmische Frage. Von Prof. Dr. R. F. Kaindl. Mit 1 Karte. (Bd. 701.)
Brandenburg.-preuß. Gesch. Von Archivar Dr. Fr. Israel. 2 Bde. I. Von d. ersten Anfängen b. z. Tode König Fr. Wilhelms I. 1740. II. Von dem Regierungsantritt Friedrichs d. Gr. bis zur Gegenwart. (Bd. 440/441.)

Bürger im Mittelalter s. Städte.
Calvin, Johann. Von Pfarrer Dr. G. Sodeur. Mit 1 Bildnis. 2. Aufl. (Bd. 247.)
China. V. Prof. Dr. A. Conrady. (557.)
Christentum u. Weltgeschichte seit der Reformation. Von Prof. D. Dr. K. Sell. 2 Bde. (Bd. 297/298.)
Deutsch siehe Bauernhaus, Bauernstand, Dorf, Feste, Frauenleben, Geschichte, Handel, Handwerk, Reich, Staat, Städte, Verfassung, Verfassungsrecht, Volkskunde, Volksstämme, Volkstrachten, Wirtschaftsleben usw.
Deutschtum im Ausland, Das, vor dem Weltkriege. Von Prof. Dr. R. Hoeniger. 2. Aufl. (Bd. 402.)
Dorf, Das deutsche. V. Prof. R. Mielke. 2. Aufl. Mit 51 Abb. (Bd. 192.)
Eiszeit, Die, und der vorgeschichtliche Mensch. Von Geh. Bergrat Prof. Dr. G. Steinmann. 2. Aufl. M. 24 Abbildungen. (Bd. 302.)
Englands Weltmacht in ihrer Entwickl. seit d. 17. Jahrh. M. Bildn. V. Dir. Prof. Dr. W. Langenbeck. 2. Aufl. (Bd. 174.)
Entdeckungen, Das Zeitalter der E. Von Prof. Dr. S. Günther. 3. Aufl. Mit 1 Weltkarte. (Bd. 26.)
Erde siehe Mensch u. E.
Erdkunde, Allgemeine. 8 Bde. Mit Abb. I. Die Erde, ihre Beweg. u. ihre Eigenschaften (math. Geogr. u. Geonomie). Von Admiralitätsr. Prof. Dr. E. Kohlschütter. (Bd. 625.) II. Die Atmosphäre der Erde (Klimatologie, Meteorologie). Von Prof. O. Baschin. (Bd. 626.) III. Geomorphologie. Von Prof. F. Machatschek. M. 33 Abb. (Bd. 627.) IV. Physiogeographie d. Süßwassers. V. Prof. F. Machatschek. M. 24 Abb. (Bd. 628.) V. Die Meere. Von Prof. Dr. A. Merz. (Bd. 629.) VI. Die Verbreitung der Pflanzen. Von Dr. Brockmann-Jerosch. (Bd. 630.) VII. Die Verbreitg. d. Tiere. V. Dr. W. Knopfli. (Bd. 631.) VIII. Die Verbreitg. d. Menschen auf d. Erdoberfläche (Anthropogeographie). V. Prof. Dr. N. Krebs. (Bd. 632.)
Europa. Vorgeschichte E.'s. Von Prof. Dr. H. Schmidt. (Bd. 571/572.)
Familienforschung. Von Dr. E. Devrient. 2. Aufl. M. 6 Abb. i. T. (350.)
Feldherren, Große. Von Major F. C. Endres. (Bd. 687/688.)
Feste, Deutsche, u. Volksbräuche. V. Priv.-Doz. Dr. E. Fehrle. M. 30 Abb. (Bd. 518.)
Finnland. Von Lektor F. Ohquist. (700.)
Französ. Geschichte. I.: D. frz. Königstum. V. Prof. Dr. R. Schwemer. (Bd. 574.)
— siehe auch Napoleon, Revolution.
Frauenbewegung, Die mod. V. Dr. Marie Bernays. (Bd. 723.)
Frauenleben, Deutsch., i. Wandel d. Jahrhunderte. Von Geh. Schulrat Dr. Ed. Otto. 3. Aufl. 12 Abb. i. T. (Bd. 45.)
Friedrich d. Gr. 6 Vortr. V. Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. A. M. 2 Bildn. (246.)
Gartenkunst. Gesch. d. G. V. Baurat Dr.-Ing. Chr. Ranck. M. 41 Abb. (274.)
Geographie der Vorwelt (Paläogeographie). Von Priv.-Doz. Dr. E. Dacqué. Mit 78 Abb. (Bd. 610.)
— **Einführg. i. d. Studium der G.** Von Prof. Dr. G. Braun. (Bd. 693.)
Geologie siehe Abt. V.
German. Heldensage s. Heldensage.
Germanische Kultur in der Urzeit. Von Bibliotheksdir. Prof. Dr. G. Steinhausen. 3. Aufl. Mit 13 Abb. (Bd. 75.)
Geschichte, Deutsche, im 19. Jahrh. b. z. Reichseinheit. V. Prof. Dr. R. Schwemer. 3 Bde. I.: Von 1800—1848. Restauration und Revolution. 3. Aufl. (Bd. 37.) II.: Von 1848—1862. Die Reaktion und die neue Ära. 2. Aufl. (Bd. 101.) III.: Von 1862—1871. V. Bund z. Reich. 2. Aufl. (Bd. 102.)
Gesellschaft u. Geselligkeit in Vergangenh. u. Gegenwart. Von Oberin E. Trautwein. (Bd. 706.)
Griechentum. Das G. in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Prof. Dr. R. v. Scala. Mit 46 Abb. (Bd. 471.)
Griechische Städte. Kulturbilder aus gr. St. Von Professor Dr. E. Ziebarth. 2. A. M. 23 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 131.)
Handel. Geschichte d. Welthandels. Von Realgymnasial-Dir. Prof. Dr. M. G. Schmidt. 3. Aufl. (Bd. 118.)
— **Geschichte des deutschen Handels seit d. Ausgang des Mittelalters.** Von Dir. Prof. Dr. W. Langenbeck. 2. Aufl. Mit 16 Tabellen. (Bd. 237.)
Handwerk, Das deutsche, in seiner kulturgeschichtl. Entwickl. Von Geh. Schulrat Dr. E. Otto. 4. Aufl. Mit 33 Abb. auf 12 Tafeln. (Bd. 14.)
— siehe auch Dekorative Kunst Abt. III.
Haus. Kunstpflege in Haus und Heimat. 3. Aufl. Mit Abb. (Bd. 77.)
— siehe auch Bauernhaus, Dorf.
Heldensage, Die germanische. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)
Hellenist.-röm. Religionsgeschichte s. Abt. I.
Jesuiten, Die. Eine hist. Skizze. Von Prof. Dr. H. Boehmer. 4. Aufl. (Bd. 49.)
Indien. Von Prof. Dr. Sten Konow. (Bd. 614.)
Indogermanenfrage. Von Dir. Dr. R. Agahd. (Bd. 594.)
Island, d. Land u. d. Volk. V. Prof. Dr. P. Herrmann. M. 9 Abb. (Bd. 461.)
Kaisertum und Papsttum. Von Prof. Dr. A. Hofmeister. (Bd. 576.)

Kartenkunde. Vermessungs- u. K. 6 Bde. Mit Abb. I. Geogr Ortsbestimmung. Von Prof. Schnauder. (Bd. 606.) II. Erdmessung Von Prof. Dr. O. Eggert (Bd. 607.) III. Landmess. V. Geh. Finanzrat Suckow. (Bd. 608.) IV. Ausgleichungsrechnung. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. E. Hegemann. (Bd. 609.) V. Photogrammetrie und Stereophotogrammetrie. Von Diplom-Ing H. Lüscher. (Bd. 610.) VI. Kartenkunde. Von Finanzrat Dr.-Ing A. Egerer. 1. Einführ. i. d. Kartenverständnis. 2. Kartenherstellung (Landesaufn.) (Bd. 611/612.)

Kirche s. Staat u. K.; Kirche Abt. I.

Kolonien. Die deutschen. (Land u. Leute.) Von Dr. A. Heilborn. 3. Aufl. Mit 28. Abb. u. 8 Karten. (Bd. 98.)

Königstum. Französisches. Von Prof Dr. R. Schwemer (Bd 574.)

Krieg. Kulturgeschichte d. Kr. Von Prof. Dr. K. Weule, Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe, Prof. Dr. B. Schmeidler, Prof. Dr. A. Doren, Prof. Dr. P. Herre. (Bd. 561.)

— Der Dreißigjährige Krieg. Von Dr. Fritz Endres. (Bd. 577.)

— s. auch Feldherren.

Kriegsschiffe. Unsere. Ihre Entstehung u. Verwendung. V. Geh. Mar.-Baurat a. D. E. Krieger 2. Aufl. v. Geh. Mar.-Baur. Fr. Schürer. M. 62 Abb. (389.)

Luther. Martin L. u. d. dtsche. Reformation. Von Prof. Dr W. Köhler. 2., verb. Aufl. M. 1 Bildn. Luthers. (Bd. 515.)

— s. auch Von L. zu Bismarck.

Marx. Karl. Versuch einer Einführg. V. Prof. Dr R. Wilbrandt. 2. A. (621.)

Mensch u. Erde. Skizzen v. den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von Geh. Rat Prof Dr A. Kirchhoff. 4. Aufl.

— s. a. Eiszeit; Mensch Abt. V. (Bd. 31.)

Mittelalter. Mittelalterl. Kulturideale. V. Prof. Dr. V. Vedel. I.: Heldenleben. II: Ritterromantik. (Bd. 292, 293.)

— s. auch Städte u. Bürger i. M.

Moltke. Von Major F. C. Endres. Mit 1 Bildn. (Bd. 415.)

Münze. Grundriß d. Münzkunde. 2. Aufl. I. Die Münze nach Wesen, Gebrauch u. Bedeutg. V. Hofrat Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. M. 66 Abb. II. Die Münze v. Altertum b. z. Gegenw. Von Prof. Dr. H. Buchenau. (Bd. 91. 657.)

— s. a. Finanzwiss., Geldwesen Abt. VI.

Mykenische Kultur. Die. Von Prof. Dr. F. C. Lehmann-Haupt. (Bd. 581.)

Mythologie s. Abt. I.

Napoleon I. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 195.)

Nationalbewußtsein siehe Volk.

Natur u. Mensch. V. Dir. Prof. Dr. M. G. Schmidt. M. 19 Abb. (Bd. 458.)

Naturvölker. Die geistige Kultur der N. V. Prof. Dr. K. Th. Preuß. M. 9 Abb.

— s. a. Völkerkunde, allg. (Bd. 452.)

Neugriechenland. Von Prof. Dr. A. Heisenberg. (Bd. 613.)

Neuseeland s. Australien.

Orient s. Indien, Palästina, Türkei.

Osten. Der Zug nach dem O. Die Großtat d. deutsch. Volkes i. Mittelalt. V. Geh. Hofrat Prof. Dr. Hampe. (Bd. 731.)

Ostmark s. Abt. VI.

Österreich. Ö.'s innere Geschichte von 1848 bis 1895. V. R. Charmatz. 3., veränd. Aufl. I. Die Vorherrschaft der Deutschen. II. Der Kampf der Nationen. (651/652.)

— Geschichte der auswärtigen Politik Ö.'s im 19. Jahrhundert. V. R. Charmatz. 2., veränd. Aufl. I. Bis zum Sturze Metternichs. II. 1848—1895. (653/654.)

— Österreichs innere u. äußere Politik von 1895—1914. V. R. Charmatz. (655.)

Ostseegebiet, Das. V. Prof. Dr. G. Braun. M. 21 Abb. u. 1 mehrf. Karte. (Bd. 367.)

— s. auch Baltische Provinzen, Finnland.

Palästina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. H. Frh. von Soden. 4. Aufl. Mit 1 Plan von Jerusalem u. 3 Ans. d. Heiligen Landes. (Bd. 6.)

— P. u. s. Kultur in 5 Jahrtausenden. Nach d. neuest. Ausgrab. u. Forschungen dargest. von Prof. Dr. P. Thomsen. 2., neubearb. Aufl. Mit 37 Abb. (260.)

Papsttum s. Kaisertum.

Papyri s. Antikes Leben.

Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- u. Südpol v. d. ältest. Zeiten bis zur Gegenw. V. Prof. Dr. K. Hassert. 3. Aufl. M. 6 Kart. (Bd. 38.)

Polen. Mit einem geschichtl. Überblick üb. d. polnisch-ruthen. Frage. V. Prof. Dr. R. F. Kaindl. 2., verb. Aufl. M. 6 Kart. (547.)

Politik. V. Dr. A. Grabowsky. (Bd. 537.)

— Umrisse der Weltpol. V. Prof. Dr. J. Hashagen. 3 Bde. I: 1871—1907. 2. Afl. II: 1908—1914. 2. Afl. III: D. pol. Ereign. währ. d. Krieges. (Bd. 553/55.)

— Politische Geographie. Von Prof. Dr. W. Vogel. (Bd. 634.)

— Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. K. Th. v. Heigel. 4. Aufl. von Dr. Fr. Endres. (Bd. 129.)

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abb. i. T. u. auf 1 Taf., sowie 1 Plan. (Bd. 114.)

Preußische Geschichte s. Brandenb.-pr. G.

Reaktion und neue Ära s. Gesch., deutsche.

Reformation s. Calvin, Luther.

Reich. Das Deutsche R. von 1871 b. z. Weltkrieg. V. Archivar Dr. F. Israel. (575.)

Religion s. Abt. I.

Restauration und Revolution siehe Geschichte, deutsche.

Revolution. Geschichte der Französ. R. V. Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. Aufl. Mit 8 Bildn. (Bd. 346.)
— 1848. 6 Vorträge. Von Prof. Dr. O. Weber. 3. Aufl. (Bd. 53.)
Rom. Das alte Rom. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. O. Richter. Mit Bilderanhang u. 4 Plänen (Bd. 386.)
— Die römische Republik. Von Privatdoz. Dr. A. Rosenberg. (Bd. 719.)
— Soziale Kämpfe i. alt. Rom. V. Privatdozent Dr. L. Bloch. 3. Aufl. (Bd. 22.)
— Roms Kampf um die Weltherrschaft. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. J. Kromayer. (Bd. 368.)
Geschichte der Römer. Von Prof. Dr. R. v. Scala. (Bd. 578.)
— siehe auch Hellenist.-röm. Religionsgeschichte Abt. I; Pompeji Abt. III.
Rußland. Geschichte, Staat, Kultur. Von Dr. A. Luther. (Bd. 563.)
Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. O. Weise. 4. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 4.)
— s. a. Buch. Wie ein B. entsteht. Abt. VI.
Schweiz. Die. Land, Volk, Staat u. Wirtschaft. Von Reg.- u. Ständerat Prof. Dr. O. Wettstein. Mit 1 Karte. (Bd. 482.)
Seekrieg s. Kriegsschiff.
Sitten und Gebräuche in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. E. Samter. (682.)
Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 6. Aufl. (Bd. 2.)
— s. a. Marx, Rom; Sozialism. Abt. VI.
Staat. St. u. Kirche in ihr. gegens. Verhältnis seit d. Reformation. V. Pfarrer Dr. phil. A. Pfannkuche. (Bd. 485.)
— Dtsche. Städte u. Bürger i. Mittelalter. V. Prof. Dr. B. Heil. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. u. 1 Doppeltafel. (Bd. 43.)
— Verfassung u. Verwaltung d. deutschen Städte. V. Dr. M. Schmid. (Bd. 466.)
— s. a. Griech. Städte, Pompeji, Rom.
Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte u. d. Wesen d. Astrologie. Unt. Mitwirk. v. Geh. Rat Prof. Dr. C. Bezold dargest. v. Geh. Hofr. Prof. Dr. Fr. Boll. 2. Afl. M. 1 Sternk. u. 20 Abb. (638.)
Student. Der Leipziger, von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 273.)
Studententum. Geschichte d. deutschen St. Von Dr. W. Bruchmüller. (Bd. 477.)
Türkei, Die. V. Reg.-Rat P. R. Krause. Mit 2 Karten i. Text und auf 1 Tafel. 2. Aufl. (Bd. 469.)
Urzeit i. german. Kultur in der U.
Verfassung. Grundzüge der V. des Deutschen Reiches. Von Geheimrat Prof. Dr. E. Löning. 5. Aufl. (Bd. 34.)
Verfassungsrecht. Deutsches, in geschichtlicher Entwicklung. Von Prof. Dr. Ed. Hubrich. 2. Aufl. (Bd. 80.)
Vermessungs- u. Kartenkunde s. Kartenk.
Volk. Vom deutschen V. zum dt. Staat. Eine Gesch. d. dt. Nationalbewußtseins. V. Prof. Dr. P. Joachimsen. (Bd. 511.)
Völkerkunde, Allgemeine. I: Feuer, Nahrungserwerb, Wohnung, Schmuck und Kleidung. Von Dr. A. Heilborn. M. 54 Abb. (Bd. 487.) II. Waffen u. Werkzeuge, Industrie, Handel u. Geld, Verkehrsmittel. Von Dr. A. Heilborn. M. 51 Abb. (Bd. 488.) III. Die geistige Kultur der Naturvölker. Von Prof. Dr. K. Th. Preuß. M. 9 Abb. (Bd. 452.)
Volksbräuche, deutsche, siehe Feste.
Volkskunde, Deutsche, im Grundriß. Von Prof. Dr. E. Reuschel. I. Allgemeines, Sprache, Volksdichtung. (Bd. 644.)
— s. auch Bauernhaus, Feste, Sitten, Sternglaub., Volkstracht., Volksstämme.
Volksstämme, Die deutschen, und Landschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. 5., völlig umgearb. Aufl. Mit 30 Abb. i. Text u. auf 20 Taf. u. einer Dialektkarte Deutschlands. (Bd. 16.)
Volkstrachten, Deutsche. Von Pfarrer R. Spieß. Mit 11 Abb. (Bd. 342.)
Vom Bund zum Reich siehe Geschichte.
Von Jena bis zum Wiener Kongreß. Von Prof. Dr. G. Roloff. (Bd. 465.)
Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbild. a. deutscher Gesch. V. Prof. Dr. O. Weber. 2 Bde. 2. Aufl. (Bd. 123/124.)
Vorgeschichte Europas. Von Prof. Dr. H. Schmidt. (Bd. 571/572.)
Weltgeschichte s. Christentum.
Welthandel s. Handel.
Weltpolitik s. Politik.
Wirtschaftsgeschichte, Antike. Von Privatdozent Dr. O. Neurath. 2., umgearbeitete Auflage. (Bd. 258.)
— s. a. Antikes Leben n. d. ägypt. Papyri.
Wirtschaftsleben, Deutsches. Auf geogr. Grundl. gesch. V. Prof. Dr. Chr. Gruber. 4. Aufl. V. Dr. H. Reinlein. (42.)
— s. auch Abt. VI.

V. Mathematik, Naturwissenschaften und Medizin.

Aberglaube, Der, in der Medizin u. s. Gefahr f. Gesundh. u. Leben. V. Prof. Dr. D. v. Hansemann. 2. Aufl. (Bd. 83.)
Abstammungs- und Vererbungslehre, Experimentelle. Von Prof. Dr. E. Lehmann. Mit 26 Abb. (Bd. 379.)
Abstammungslehre u. Darwinismus. V. Pr. Dr. R. Hesse. 5. A. M. 40 Abb. (Bd. 39.)
Abwehrkräfte des Körpers, Die. Eine Einführung in die Immunitätslehre. Von Prof. Dr. med. H. Kämmerer. Mit 52 Abbildungen. (Bd. 479.)
Akustik, Einführung in die A. Von Prof. Dr. F. A. Schulze. (Bd. 622.)
Algebra siehe Arithmetik. (Bd. 601.)
Ameisen, Die. Von Dr. med. H. Brun.

Anatomie d. Menschen, Die. V. Prof. Dr. K. v. Bardeleben. 6 Bde. Jeder Bd. mit zahlr. Abb (Bd. 418/423.) I. Zelle und Gewebe. Entwicklungsgeschichte. Der ganze Körper. 3. Aufl. II. Das Skelett. 2. Aufl. III. Das Muskel- u. Gefäßsystem 2. Aufl. IV. Die Eingeweide (Darm-, Atmungs-, Harn- und Geschlechtsorgane, Haut). 3. Aufl. V. Nervensystem und Sinnesorgane. VI. Mechanik (Statik u. Kinetik) d. menschl. Körpers (der Körper in Ruhe u. Bewegung). 2. Aufl.
— siehe auch Wirbeltiere.
Aquarium, Das. Von E. W. Schmidt. Mit 15 Fig. (Bd. 335.)
Arbeitsleistungen des Menschen, Die. Einführ. in d. Arbeitsphysiologie. V. Prof. Dr. H. Boruttau. M. 14 Fig. (Bd. 539.)
— **Berufswahl, Begabung u. Arbeitsleistung** in i. gegens. Beziehungen. Von W. J. Ruttmann. Mit 7 Abb. (Bd. 522.)
Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Prof. P. Crantz. 2 Bände. I.: Die Rechnungsarten. Gleichungen 1. Grades mit einer u. mehreren Unbekannten. Gleichungen 2. Grades. 6. Aufl. M. 9 Fig. i. Text. II.: Gleichungen. Arithmet. u. geometr. Reih. Zinseszins- u. Rentenrechn. Kompl. Zahlen. Binom. Lehrsatz. 4. Afl. M. 21 Fig. (Bd. 120, 205.)
Arzneimittel und Genußmittel. Von Prof. Dr. O. Schmiedeberg. (Bd. 363.)
Arzt, Der. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenw. Ein Leitfaden der sozialen Medizin. Von Dr. med. M. Fürst. 2. Aufl. (Bd. 265.)
Astronomie. Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit. 2. Aufl. Von Prof. Dr. S. Oppenheim. I. Probleme der mod. Astronomie. Mit 11 Fig. (Bd. 355.) II. Mod. Astronomie. (Bd. 445.)
— **Die A. in ihrer Bedeutung für das praktische Leben.** Von Prof. Dr. A. Marcuse. Mit 26 Abb. (Bd. 378.)
— siehe auch Mond, Planeten, Sonne, Weltall, Weltbild; Sternglaube. Abt. I.
Atome s. Materie.
Auge, Das, und die Brille. Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abb. u. 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)
Ausgleichungsrechn. s. Kartenkde. Abt. IV.
Bakterien, Die, im Haushalt und der Natur des Menschen. Von Prof. Dr. E. Gutzeit. 2. Aufl. Mit 13 Abb. (242.)
— **Die krankheiterregenden Bakterien.** Grundtatsachen d. Entsteh., Heilung u. Verhütung d. bakteriellen Infektionskrankheiten d. Menschen. V. Prof. Dr. M. Loehlein. 2. Afl. M. 33 Abb. (Bd. 307.)
— s. a. Abwehrkräfte, Desinfektion, Pilze, Schädlinge.
Bau u. Tätigkeit d. menschl. Körpers. Einf. in die Physiologie d. Menschen. V. Prof. Dr. H. Sachs. 4. A. M. 34 Abb. (Bd. 32.)
Begabung s. Arbeitsleistung.

Befruchtung und Vererbung. Von Dr. E. Teichmann. 2. Aufl. M. 9 Abb. u. 4 Doppeltafeln. (Bd. 70.)
Bewegungslehre s. Mechan., Aufg. a. d. M. I.
Bienen, Die. Von Prof. Dr. E. Zander. (Bd. 705.)
Biochemie. Einführung in die B. in elementarer Darstellung. Von Prof. Dr. W. Löb. Mit 12 Fig. 2. Aufl. v. Prof. Dr. H. Friedenthal. (Bd. 352.)
Biologie, Allgemeine. Einführ. i. d. Hauptprobleme d. organ. Natur. V. Prof. Dr. H. Miehe. 2. Aufl. 52 Fig. (Bd. 130.)
—, **Experimentelle.** Regeneration, Transplantat. und verwandte Gebiete. Von Dr. C. Thesing. Mit 1 Tafel und 69 Textabbildungen. (Bd. 337.)
— siehe a. Abstammungslehre, Bakterien, Befruchtung, Fortpflanzung, Lebewesen, Organismen, Schädlinge, Tiere, Urtiere.
Blumen. Unsere Bl. u. Pflanzen im Garten. Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 69 Abb. (Bd. 360.)
— Uns. Bl. u. Pflanzen i. Zimmer. V. Prof. Dr. U. Dammer. M. 65 Abb. (Bd. 359.)
Blut. Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. H. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)
Botanik. B. d. praktischen Lebens. V. Prof. Dr. P. Gisevius. M. 24 Abb. (Bd. 173.)
— siehe Blumen, Lebewesen, Pflanzen, Pilze, Schädlinge, Wald; Kolonialbotanik, Tabak Abt. VI.
Brille s. Auge u. d. Brille.
Chemie. Einführung in die allg. Ch. V. Studienrat Dr. B. Bavink. 2. Aufl. Mit zahlr. Fig. (Bd. 582.)
— **Einführg. i. d. organ. Chemie:** Natürl. u. künstl. Pflanz.- u. Tierstoff. V. Studienrat Dr. B. Bavink. 2. A. 9 Abb. (187.)
— **Einführung i. d. anorganische Chemie.** V. Studienrat Dr. B. Bavink. (598.)
— **Einführung i. d. analyt. Chemie.** V. Dr. F. Rüsberg. 2 Bde. (Bd. 524, 525.)
— **Die künstliche Herstellung von Naturstoffen.** V. Prof. Dr. E. Küst. (Bd. 674.)
— **Ch. in Küche und Haus.** Von Dr. J. Klein. 4. Aufl. (Bd. 76.)
— siehe a. Biochemie, Elektrochemie, Luft, Photoch.; Agrikulturch., Sprengstoffe, Technik, Chem. Abt. VI.
Chemikalienkunde. Von Chemiker Emil Drechsler. (Bd. 728.)
Chirurgie, Die, unserer Zeit. Von Prof. Dr. J. Feßler. Mit 52 Abb. (Bd. 339.)
Darwinismus. Abstammungslehre und D. Von Prof. Dr. R. Hesse. 5. Aufl. Mit 40 Textabb. (Bd. 39.)
Desinfektion, Sterilisation und Konservierung. Von Reg.- u. Med.-Rat Dr. O. Solbrig. M. 20 Abb. i. T. (Bd. 401.)

Verzeichnis der bisher erschienenen Bände innerhalb der Wissenschaften alphabetisch geordnet

Differentialrechnung unter Berücksichtig. d. prakt. Anwendung in der Technik mit zahlr. Beispielen u. Aufgaben versehen. Von Studienrat Dr. M. Lindow. 2. A. M. 45 Fig. i. Text u. 161 Aufg. (387.)
— siehe a. Integralrechnung.
Drogenkde. V. Chem. E. Drechsler. (727.)
Dynamik s. Mechanik, Aufg. a. d. techn. M. 2. Bd., ebenso Thermodynamik.
Eiszeit, Die, u. der vorgeschichtl. Mensch. Von Geh. Bergr. Prof. Dr. G. Steinmann. 2. Aufl. Mit 24 Abb. (Bd. 302.)
Elektrochemie u. ihre Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Arndt. 2. Aufl. Mit 37 Abb. i. T. (Bd. 234.)
Elektrotechnik. Grundlagen der E. Von Oberingenieur A. Rotth. 2. Aufl. Mit 74 Abb. (Bd. 391.)
Energie. D. Lehre v. d. E. V. Oberlehr. A. Stein. 2. A. M. 13 Fig. (Bd. 257.)
Entwicklungsgeschichte d. Menschen. V. Dr. A. Heilborn. M. 60 Abb. (Bd. 388.)
Erde s. Weltentstehung u. [illegible]
Ernährung und Nahrungsmittel. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. N. Zuntz. 3. Aufl. Mit 6 Abb. i. T. u. 2 Taf. (19.)
Experimentalchemie s. Luft usw.
Experimentalphysik s. Physik.
Farben s. Licht u. F.; s. a. Farben Abt. VI.
Festigkeitslehre s. Statik.
Fixsterne, Die. V. Dr. Aug. Kühl. (677.)
Fortpflanzung. F. und Geschlechtsunterschiede d. Menschen. Eine Einführung in die Sexualbiologie. V. Prof. Dr. H. Boruttau. 2. Aufl. M. 39 Abb. (Bd. 540.)
Garten. Der Kleing. Von Redakteur Joh. Schneider. 2. Aufl. M. 80 Abb. (498.)
— Der Hausgarten. Von Gartenarchitekt W. Schubert. Mit Abb. (Bd. 502.)
— siehe auch Blumen, Pflanzen, Gartenkunst, Gartenstadtbewegung Abt. VI.
Gebiß. Das menschl., s. Erkrank. u. Pflege. V. Zahnarzt Fr. Jäger. M. 24 Abb. (229.)
Geisteskrankheiten. V. Geh. Med.-Rat Oberstabsarzt Dr. G. Ilberg. 2. A. (151.)
Genußmittel siehe Arzneimittel u. Genußmittel, Tabak Abt. VI.
Geographie s. Abt. IV.
— Math. G. s. Astronomie u. Erdkunde Abt. IV.
Geologie. Allgemeine. V. Geh. Bergr. Prof. Dr. Fr. Frech. 6 Bde. (Bd. 207/211 u. Bd. 61.) I. Vulkane einst und jetzt. 3. Aufl. M. Titelbild u. 78 Abb. II.: Gebirgsbau und Erdbeben. 3., wes. erw. Aufl. M. Titelbild u. 57 Abb. III.: Die Arbeit des fließenden Wassers. 3. Aufl. M. 56 Abb. IV.: Die Bodenbildung, Mittelgebirgsformen u. Arbeit des Ozeans. 3., wes. erw. Aufl. Mit 1 Titelbild u. 68 Abb. V. Steinkohle, Wüsten u. Klima der Vorzeit. 3. Aufl. Mit 39 Abb. VI. Gletscher einst u. jetzt. 3. Aufl. Mit 46 Abb. im Text.
— s. a. Kohlen, Salzlagerstätt. Abt. VI.

Geometrie. Analyt. G. d. Ebene z. Selbstunterricht. Von Prof. P. Crantz. 2. Aufl. Mit 55 Fig. (Bd. 504.)
— Geometr. Zeichnen. Von Zeichenlehrer A. Schudeisky. (Bd. 568.)
— s. a. Mathematik.
Geomorphologie s. Allgem. Erdkunde.
Geschlechtskrankheiten, Die, ihr Wesen, ihre Verbreitg., Bekämpfg. u. Verhütg. Für Gebildete aller Stände bearb. v. Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 4. A. Mit 4 Abb. u. 1 mehrfarb. Taf. (251.)
Geschlechtsunterschiede s. Fortpflanzung.
Gesundheitslehre. Von Obermed.-Rat Prof. Dr. M. v. Gruber. 4. Aufl. Mit 26 Abbildungen. (Bd. 1.)
— G. für Frauen. Von Dir. Prof. Dr. R. Baisch. 2. Aufl. M. 11 Abb. (538.)
— s. a. Abwehrkräfte, Bakterien, Leibesüb.
Graph. Darstellung, Die. V. Hofrat Prof. Dr. F. Auerbach. 2. Aufl. Mit 139 Figuren. (Bd. 437.)
Haushalt siehe Bakterien, Chemie, Desinfektion, Naturwissenschaften, Physik.
Haustiere. Die Stammesgeschichte unserer H. Von Prof. Dr. C. Keller. 2. Aufl. Mit 29 Figuren. (Bd. 252.)
— s. a. Kleintierzucht, Tierzüchtg. Abt. VI.
Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. H. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)
Hygiene s. Schulhygiene, Stimme.
Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 3. Aufl. (Bd. 199.)
Immunitätslehre s. Abwehrkräfte d. Körp.
Infinitesimalrechnung. Einführung in die I. Von Prof. Dr. G. Kowalewski. 3. Aufl. Mit 19 Fig. (Bd. 197.)
Integralrechnung mit Aufgabensammlung. V. Studienrat Dr. M. Lindow. 2. Aufl. Mit Fig. (Bd. 673.)
Kalender, Der. Von Prof. Dr. W. F. Wislicenus. 2. Aufl. (Bd. 69.)
Kälte, Die. Wesen, Erzeug. u. Verwert. Von Dr. H. Alt. 45 Abb. (Bd. 311.)
Kinematographie s. Abt. VI.
Konservierung siehe Desinfektion.
Korallen u. and. gesteinbild. Tiere. V. Prof. Dr. W. May. Mit 45 Abb. (Bd. 231.)
Kosmetik. Ein kurzer Abriß der ärztlichen Verschönerungskunde. Von Dr. J. Saudek. Mit 10 Abb. im Text. (Bd. 489.)
Lebewesen. Die Beziehungen der Tiere und Pflanzen zueinander. Von Prof. Dr. K. Kraepelin. 2. Aufl. I. Der Tiere zueinander. M. 64 Abb. II. Der Pflanzen zueinander u. zu d. Tieren. Mit 68 Abb. (Bd. 426/427.)
— s. a. Biologie, Organismen, Schädlinge.
Leib und Seele. Von Dr. phil. et med. G. Sommer. (Bd. 702.)
Leibesübungen, Die, und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. R. Zander. 4. Aufl. M. 20 Abb. (13.)
— s. auch Turnen.

Licht, Das, u. d. Farben. Einführung in die Optik. Von Prof. Dr. L. Graetz. 4. Aufl. Mit 100 Abb. (Bd. 17.)

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus d. Gebiete d. Experimentalchemie. V. Geh. Reg.-Rat Dr. R. Blochmann. 4. Aufl. M. 115 Abb. (Bd. 5.)

Luftstickstoff, D., u. s. Verwertg. V. Prof. Dr. K. Kaiser. 2. A. M. 13 Abb. (313.)

Maße und Messen. Von Dr. W. Block. Mit 34 Abb. (Bd. 385.)

Materie, Das Wesen d. M. V. Prof. Dr. G. Mie. I. Moleküle und Atome. 4. A. Mit 25 Abb. II. Weltäther und Materie. 4. Aufl. Mit Fig. (Bd. 58/59.)

Mathematik. Einführung in die Mathematik. Von Oberlehrer W. Mendelssohn. Mit 42 Fig. (Bd. 503.)

— Math. Formelsammlung. Ein Wiederholungsbuch der Elementarmathematik. Von Prof. Dr. S. Jakobi. (Bd. 567.)

— Naturwissensch. u. M. i. klass. Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. Mit 2 Fig. (Bd. 370.)

— Praktische M. Von Prof. Dr. R. Neuendorff. I. Graphische Darstellungen. Verkürztes Rechnen. Das Rechnen mit Tabellen. Mechanische Rechenhilfsmittel. Kaufmännisches Rechnen i. tägl. Leben. Wahrscheinlichkeitsrechnung. 2., verb. A. M. 29 Fig. i. T. u. 1 Taf. II. Geom. Zeichnen. Projektionsl. Flächenmessung. Körpermessung. M. 133 Fig. (341. 526.)

— Mathemat. Spiele. V. Dr. W. Ahrens. 3. Aufl. M. Titelb. u. 77 Fig. (Bd. 170.)

— s. a. Arithmetik. Differentialrechnung. Geometrie. Infinitesimalrechnung. Integralrechnung. Perspektive. Planimetrie. Projektionslehre. Trigonometrie. Vektorrechnung. Wahrscheinlichkeitsrechnung.

Mechanik. Von Prof. Dr. Hamel. 3 Bde. I. Grundbegriffe der M. II. M. d. festen Körper. III. M. d. flüss. u. luftförm. Körper. (Bd. 684/686.)

— Aufgaben aus d. techn. Mechanik für den Schul- u. Selbstunterricht. V. Prof. R. Schmitt. I. Bewegungsl., Statik. 156 Aufg. u. Lös. II. Dynamik. 140 Aufg. u. Lös. m. zahlr. Fig. i. T. (558/559.)

— siehe auch Statik.

Meer. Das M., s. Erforsch. u. s. Leben. Von Prf. Dr. O. Janson. 3. A. M. 40 F. (Bd. 30.)

Mensch u. Erde. Skizzen v. d. Wechselbezieh. zwischen beiden. Von Geh. Rat Prof. Dr. A. Kirchhoff. 4. Aufl. (Bd. 31.)

— Die Rassen der Menschen. Von Prof. Dr. E. Fischer. (Bd. 624.)

— s. Eiszeit. Entwicklungsgesch. Urzeit.

— Natur u. Mensch siehe Natur.

Menschl. Körper. Bau u. Tätigkeit d. menschl. K. Einführ. i. d. Physiol. d. M. V. Prof. Dr. H. Sachs. 4. Aufl. M. 34 Abb. (32.)

— s. auch Anatomie, Arbeitsleistungen, Auge, Blut, Fortpflanzg., Gebiß, Herz, Nervensystem, Physiol., Sinne, Verbild.

Mikroskop. Das. V. Prof. Dr. W. Scheffer. 2. Aufl. Mit 99 Abb. (Bd. 35.)

Moleküle s. Materie.

Mond. Der. Von Prof. Dr. J. Franz. 2. Aufl. Mit 34 Abb. (Bd. 90.)

Nahrungsmittel s. Ernährung u. N.

Natur u. Mensch. V. Direkt. Prof. Dr. M. G. Schmidt. Mit 19 Abb. (Bd. 458.)

Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen N. Einführung in die Physik. Von Hofrat Prof. Dr. F. Auerbach. 4. Aufl. Mit 71 Fig. (Bd. 40.)

Naturphilosophie. Die mod. V. Privatdoz. Dr. J. M. Verweyen. 2. A. (Bd. 491.)

Naturwissenschaft. Religion und N. in Kampf u. Frieden. Ein geschichtl. Rückblick. V. Pfarrer Dr. A. Pfannkuche. 2. Aufl. (Bd. 141.)

— N. und Technik. Am sausenden Webstuhl d. Zeit. Übersicht üb. d. Wirkungen d. Naturw. u. Technik a. d. ges. Kulturleben. V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. Launhardt. 3. Afl. M. 3 Abb. (23.)

— N. u. Math. i. klass. Altert. V. Prof. Dr. J. L. Heiberg. 2 Fig. (Bd. 370.)

Nerven. Vom Nervensystem, sein Bau u. sein. Bedeutung für Leib u. Seele im gesund. u. krank. Zustande. V. Prof. Dr. R. Zander. 2. Aufl. M. 27 Abb. (Bd. 48.)

— siehe auch Anatomie.

Optik. Die opt. Instrumente. Lupe, Mikroskop, Fernrohr, photogr. Objektiv u. ihnen verwandte Instr. V. Prof. Dr. M. v. Rohr. 3. Aufl. M. 89 Abb. (88.)

— s. a. Auge, Brille, Kinemat., Licht u. Farbe, Mikrosk., Spektroskopie, Strahlen.

Organismen. D. Welt d. O. In Entwickl. und Zusammenhang dargestellt. Von Oberstudienrat Prof. Dr. K. Lampert. Mit 52 Abb. (Bd. 236.)

— siehe auch Lebewesen.

Paläozoologie siehe Tiere der Vorwelt.

Perspektive. Die. Grundzüge d. P. nebst Anwendg. V. Prof. Dr. K. Doehlemann. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

Pflanzen. Die fleischfress. Pfl. V. Prof. Dr. A. Wagner. Mit 82 Abb. (Bd. 344.)

— Uns. Blumen u. Pfl. i. Garten. V. Prof. Dr. U. Dammer. M. 69 Abb. (Bd. 360.)

— Uns. Blumen u. Pfl. i. Zimmer. V. Prof. Dr. U. Dammer. M. 65 Abb. (Bd. 359.)

— s. auch Botanik, Garten, Lebewesen, Pilze, Schädlinge.

Pflanzenphysiologie. V. Prof. Dr. H. Molisch. Mit 63 Fig. (Bd. 569.)

Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. 2. Aufl. Mit 23 Abb. i. Text u. a. 1 Taf. (Bd. 227.)

Photographie s. Abt. VI.

Physik. Werdegang d. mod. Ph. V. Oberl. Dr. H. Keller. 2. Afl. M. Fig. (343.)

— Experimentalphysik. Gleichgewicht u. Bewegung. Von Geh. Reg.-Rat. Prof. Dr. R. Börnstein. M. 90 Abb. (371.)

Urzeit. Der Mensch d. U. Vier Vorlesung. aus der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechts. Von Dr. A. Heilborn. 3. Aufl. Mit 47 Abb. (Bd. 62.)
Vektorrechnung. Einführung in die V. R. V. Prof. Dr. F. Jung. (Bd. 668.)
Verbildungen, Körperliche, im Kindesalter u. ihre Verhütung. Von Dr. M. David. Mit 26 Abb. (Bd. 321.)
Vererbung. Exp. Abstammgs.- u. V.-Lehre. Von Prof. Dr. E. Lehmann. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 379.)
— Geistige Veranlagung u. V. V. Dr. phil. et med. G. Sommer. 2. Aufl. (512.)
Vogelleben, Deutsches. Zugleich als Exkursionsbuch für Vogelfreunde. V. Prof. Dr. A. Voigt. 2. Aufl. (Bd. 221.)
Vogelzug und Vogelschutz. Von Dr. W. R. Eckardt. Mit 6 Abb. (Bd. 218.)
Wahrscheinlichkeitsrechnung. Einführ. in die. Von Prof. Dr. R. Suppantschitsch. (Bd. 580.)
Wald, Der dtsche. V. Prof. Dr. H. Hausrath. 2. Afl. M. Bilderanh. u. 2. Karten. — siehe auch Holz Abt. VI. (Bd. 153.)
Wärme. Die Lehre v. d. W. V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Börnstein. Mit Abb. 2. Aufl. v. Prof. Dr. A. Wigand. (172.)
— s. a. Luft, Wärmekraftmasch., Wärmelehre, techn. Thermodynamik Abt. VI.
Wasser, Das. Von Geh. Reg.-Rat Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)
Weidwerk, D. dtsche. V. Forstmstr. G. Frhr. v. Nordenflycht. M. Titelb. (Bd. 436.)
Weltall. Der Bau des W. Von Prof. Dr. J. Scheiner. 4. A. M. 26 Fig. (Bd. 24.)
Weltäther s. Materie.
Weltbild. Das astronomische W. im Wandel der Zeit. Von Prof. Dr. S. Oppenheim. 2. Aufl. Mit 19 Abb. (Bd. 110.)
— siehe auch Astronomie.
Weltentstehung. Entstehung d. W. u. d. Erde nach Sage u. Wissensch. V. Prof. Dr. M. B. Weinstein. 3. Aufl. (Bd. 223.)
Weltuntergang. Untergang der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft. V. Prof. Dr. M. B. Weinstein. (Bd. 470.)
Wetter. Unser W. Einführ. i. d. Klimatol. Deutschl. V. Dr. R. Hennig. 2. Aufl. Mit 14 Abb. (Bd. 349.)
— Einführung in die Wetterkunde. Von Prof. Dr. L. Weber. 3. Aufl. Mit 28 Abb. u. 3 Taf. (Bd. 55.)
Wirbeltiere. Vergleichende Anatomie der Sinnesorgane der W. Von Prof. Dr. W. Lubosch. Mit 107 Abb. (Bd. 282.)
Zahnheilkunde siehe Gebiß.
Zellen- und Gewebelehre siehe Anatomie des Menschen, Biologie.
Zoologie s. Abstammungsl., Aquarium, Bienen, Biologie, Schädlinge, Tiere, Urtiere, Vogelleben, Vogelzug, Weidwerk, Wirbeltiere.

VI. Recht, Wirtschaft und Technik.

Agrikulturchemie. Von Dr. P. Krische. Mit 21 Abb. (Bd. 314.)
Angestellte siehe Kaufmännische A.
Antike Wirtschaftsgeschichte. V. Priv.-Doz. Dr. O. Neurath. 2., umgearb. A. (258.)
— siehe auch Antikes Leben Abt. IV.
Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. V. Geh. Hofrat Prof. Dr. O. v. Zwiedineck-Südenhorst. 2. Aufl. (78.)
Arbeitsleistungen des Menschen, Die. Einführ. in d. Arbeitsphysiologie. V. Prof. Dr. H. Boruttau. M. 14 Fig. (Bd. 539.)
— Berufswahl, Begabung u. A. in ihren gegenseitigen Beziehungen. Von W. J. Ruttmann. Mit 7 Abb. (Bd. 522.)
Arzneimittel und Genußmittel. Von Prof. Dr. O. Schmiedeberg. (Bd. 363.)
Arzt, Der. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenw. Von Dr. med. M. Fürst. 2. Aufl. (Bd. 265.)
Automobil, Das. Eine Einf. in d. Bau d. heut. Personen-Kraftwagens. V. Ob.-Ing. K. Blau. 3., überarb. Aufl. M. 98 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 166.)
Baukunde s. Eisenbetonbau.
Baukunst siehe Abt. III.
Beleuchtungswesen, Das moderne. Von Ing. Dr. H. Lux. M. 54 Abb. (Bd. 433.)
Bergbau. Von Bergassessor F. W. Wedding. (Bd. 467.)
Bewegungslehre s. Mechan., Aufg. a. d. M.
Bierbrauerei. Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)
Bilanz s. Buchhaltung u. B.
Blumen. Uns. Bl. u. Pfl. i. Garten. Von Prof. Dr. U. Dammer. M. 69 Abb. (360.)
— Uns. Bl. u. Pfl. i. Zimmer. V. Prof. Dr. U. Dammer. M. 65 Abb. (Bd. 359.)
— siehe auch Garten.
Brauerei s. Bierbrauerei.
Buch. Wie ein B. entsteht. V. Prof. A. W. Unger. 4. Aufl. M. 7 Taf. u. 26 Abb. im Text. (Bd. 175.)
— s. a. Schrift- u. Buchwesen Abt. IV.
Buchhaltung u. Bilanz, Kaufm., und ihre Beziehungen z. buchhalter. Organisation, Kontrolle u. Statistik. V. Dr. P. Gerstner. 2. Afl. M. 4 schemat. Darst. (507.)
Chemie in Küche und Haus. Von Dr. J. Klein. 4. Aufl. (Bd. 76.)
— s. auch Agrikulturchemie, Elektrochemie, Farben, Sprengstoffe, Technik; ferner Chemie Abt. V.
Dampfkessel siehe Feuerungsanlagen.
Dampfmaschine, Die. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2 Bde. I: Wirkungsweise des Dampfes im Kessel und in der Maschine. 4. Aufl. M. 37 Abb. (Bd. 393.) II: Ihre Gestaltung und Verwendung. 2. Aufl. Mit 105 Abb. (Bd. 394.)

Desinfektion, Sterilisation und Konservierung. Von Reg.- und Med.-Rat Dr. O. Solbrig. Mit 20 Abb. (Bd. 401.)
Deutsch s. Handel, Handwerk, Landwirtschaft, Verfassung, Weidwerk, Wirtschaftsleben, Zivilprozeßrecht; Reich Abt. IV.
Drähte u. Kabel, ihre Anfertig. u. Anwend. i. d. Elektrotech. V. Tel.-Insp. H. Brick. 2. Aufl. M. 43 Abb. (Bd. 285.)
Dynamik s. Mechanik, Aufg. a. d. M. 2. Bd., ebenso Thermodynamik.
Eisenbahnwesen, Das. Von Eisenbahnbau- u. Betriebsinsp. a. D. Dr.-Ing. E. Biedermann. 3. A. M. zahlr. Abb. (144.)
Eisenbetonbau, Der. V. Dipl.-Ing. E. Haimovici. 2. Aufl. Mit 82 Abb. i. T. sowie 6 Rechnungsbeisp. (Bd. 275.)
Eisenhüttenwesen, Das. Von Geh. Bergr. Prof. Dr. H. Wedding. 5. Aufl. v. Bergass. F. W. Wedding. M. 22 Abb. (20.)
Elektrische Kraftübertragung, Die. V. Ing. P. Köhn. Mit 137 Abb. (Bd. 424.)
Elektrochemie. Von Prof. Dr. K. Arndt. Mit 37 Abb. (Bd. 234.)
Elektrotechnik. Grundlagen d. E. V. Obering. A. Rotth. 2. Aufl. M. 74 Abb. (391.)
— s. auch Drähte u. Kabel, Telegraphie.
Erbrecht. Testamentserrichtung und E. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd. 429.)
Ernährung u. Nahrungsmittel s. Abt. V.
Farben u. Farbstoffe. J. Erzeug. u. Verwend. V. Dr. A. Zart. 31 Abb. (Bd. 483.)
— siehe auch Licht Abt. V.
Fernsprechtechnik s. Telegraphie.
Feuerungsanlagen, Industr., u. Dampfkessel. V. Ing. J. E. Mayer. 88 Abb. (Bd. 348.)
— siehe auch Geldwesen.
Funkentelegraphie siehe Telegraphie.
Fürsorge s. Kinderf., Kriegsbeschädigtenf.
Garten. Der Kleingarten. V. Redakt. Joh. Schneider. 2. Afl. M. 80 Abb. (498.)
— **Der Hausgarten.** Von Gartenarchitekt W. Schubert. Mit Abb. (Bd. 502.)
— siehe auch Blumen.
Gartenkunst. Gesch. d. G. V. Baurat Dr.-Ing. Chr. Ranck. M. 41 Abb. (Bd. 274.)
Gartenstadtbewegung, Die. Von Landeswohnungsinspektor Dr. H. Kampffmeyer. 2. Aufl. M. 43 Abb. (Bd. 259.)
Gefängniswesen s. Verbrechen.
Geldwesen, Zahlungsverkehr u. Vermögensverwalt. Von G. Maier. 2. Aufl. (398.)
— s. a. Finanzwissensch.; Münze Abt. IV.
Genußmittel siehe Arzneimittel und Genußmittel, Tabak.
Gewerblicher Rechtsschutz i. Deutschland. V. Patentanw. B. Tolksdorf. (Bd. 138.)
— siehe auch Urheberrecht.
Graphische Darstell., Die. V. Hofrat Prof. Dr. F. Auerbach. 2. A. M. 139 Abb. (437.)
Handel. Geschichte d. Welth. Von Realgymnasialdirektor Prof. Dr. M. G. Schmidt. 3. Aufl. (Bd. 118.)
Handel. Geschichte d. deutsch. Handels seit d. Ausgang des Mittelalters. Von Dir. Prof. Dr. W. Langenbeck. 2. Aufl. Mit 16 Tabellen. (Bd. 237.)
Handfeuerwaffen, Die. Entwickl. u. Techn. V. Major R. Weiß. 69 Abb. (Bd. 364.)
Handwerk, D. deutsche, in s. kulturgeschichtl. Entwicklg. V. Geh. Schulr. Dr. E. Otto. 4. Aufl. M. 33 Abb. auf 12 Taf. (Bd. 14.)
Haushalt s. Chemie, Desinfekt., Physik; Nahrungsm. Abt. IV; Walter Abt. V.
Häuserbau siehe Baukunde, Beleuchtungswesen, Heizung u. Lüftung, Wohnungsw.
Hebezeuge. Hilfsmittel zum Heben fester, flüssiger und gasf. Körper. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2. Aufl. M. 67 Abb. (Bd. 196.)
Heizung und Lüftung. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)
Holz. Das H., seine Bearbeitung u. seine Verwendg. V. Insp. J. Großmann. Mit 39 Originalabb. i. T. (Bd. 473.)
Hotelwesen, Das. Von P. Damm-Etienne. Mit 30 Abb. (Bd. 331.)
Hüttenwesen siehe Eisenhüttenwesen.
Immunitätslehre s. Abwehrkräfte Abt. V.
Ingenieurtechnik. Schöpfungen d. J. der Neuzeit. Von Geh. Regierungsrat M. Geitel. Mit 32 Abb. (Bd. 28.)
Instrumente siehe Optische J.
Kabel s. Drähte und K.
Kälte, Die, ihr Wesen, i. Erzeug. u. Verwertg. V. Dr. H. Alt. M. 45 Abb. (311.)
Kaufmann. Das Recht des K. Ein Leitfaden f. Kaufleute, Studier. u. Juristen. V. Justizrat Dr. M. Strauß. (Bd. 409.)
Kaufmännische Angestellte. D. Recht d. k. A. V. Justizr. Dr. M. Strauß. (361.)
Kinderfürsorge. Von Prof. Dr. Chr. J. Klumker. (Bd. 620.)
Kinematographie. Von Dr. H. Lehmann. 2. Aufl. V. Dr. W. Merté. Mit Abb. (Bd. 358.)
Klein- u. Straßenbahnen, Die. V. Obering. a. D. Oberlehrer A. Liebmann. Mit 85 Abb. (Bd. 322.)
Kleintierzucht, Die. Von Redakt. Joh. Schneider. M. 59 Fig. i. T. u. a. 6 Taf.
— siehe auch Tierzüchtung. (Bd. 604.)
Kohlen, Unsere. V. Bergass. P. Kukuk. Mit 60 Abb. i. Text u. 3 Taf. (Bd. 396.)
Kolonialbotanik. Von Prof. Dr. F. Tobler. Mit 21 Abb. (Bd. 184.)
Kolonisation, Innere. Von A. Brenning. (Bd. 261.)
Konservierung siehe Desinfektion.
Konsumgenossenschaft, Die. Von Prof. Dr. F. Staudinger. (Bd. 222.)
— s. auch Mittelstandsbewegung, Wirtschaftliche Organisationen.
Kraftanlagen siehe Dampfmaschine, Feuerungsanlagen und Dampfkessel, Wärmekraftmaschine, Wasserkraftmaschine.

Kraftübertragung, Die elekt. V. Ing. P. Köhn. 2. Aufl. M. Abb. (Bd. 424.)

Krieg. Kulturgeschichte d. K. V. Prof. Dr. K. Weule, Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe, Prof. Dr. B. Schmeidler, Prof. Dr. A. Doren, Prof. Dr. P. Herre. (Bd. 561.)

Kriegsbeschädigtenfürsorge. In Verbindung mit Med.-Rat Oberstabsarzt u. Chefarzt Dr. Rebentisch, Gewerbeschuldir. H. Back, Direktor des Städt. Arbeitsamts Dr. P. Schlotter, hrsg. v. Prof. Dr. S. Kraus, Leit. d. Städt. Fürsorgeamts für Kriegshinterblieb. in Frankfurt a. M. M. 2 Abbildgn. (523.)

Kriegsschiffe, Unsere. Ihre Entstehg. u. Verwendg. V. Geh. Marinebaurat a. D. E. Krieger. 2. Aufl. v. Marinebaurat Fr. Schürer. Mit 62 Abb. (389.)

Kriminalistik, Moderne. Von Amtsrichter Dr. A. Hellwig. M. 18 Abb. (Bd. 476.)

— s. a. Verbrechen, Verbrecher.

Küche siehe Chemie in Küche und Haus.

Landwirtschaft, Die deutsche. V. Dr. W. Claaßen. 2. Aufl. Mit 15 Abb. u. 1 Karte. (Bd. 215.)

— s. auch Agrikulturchemie, Kleintierzucht, Luftstickstoff, Tierzüchtung; Haustiere, Tierkunde Abt. V.

Landwirtschaftl. Maschinenkunde. V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. G. Fischer. 2. Aufl. Mit 64 Abbildungen. (Bd. 316.)

Luftfahrt, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre technische Entwicklung. Von Dr. R. Nimführ. 3. Aufl. v. Dr. Fr. Huth. M. 60 Abb. (Bd. 300.)

Luftstickstoff, Der, u. s. Verw. V. Prof. Dr. K. Kaiser. 2. A. M. 13 Abb. (Bd. 313.)

Lüftung, Heizung und L. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)

Marx, Karl. Versuch e. Einführung. V. Prof. Dr. R. Wilbrandt. 2. A. (621.)

— s. auch Sozialismus.

Maschinen s. Dampfmaschine, Hebezeuge, Landwirtsch. Maschinenkunde, Wärmekraftmasch., Wasserkraftmasch.

Maschinenelemente. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 3. A. M. 175 Abb. (Bd. 301.)

Maße und Messen. Von Dr. W. Block. Mit 34 Abb. (Bd. 385.)

Mechanik. V. Prof. Dr. G. Hamel. 3 Bde. I. Grundbegriffe d. M. II. M. der festen Körper. III. M. d. flüss. u. luftförm. Körper. (Bd. 684/686.)

— Aufgaben aus der technischen M. f. d. Schul- u. Selbstunterr. V. Prof. R. Schmitt. M. zahlr. Fig. I. Bewegungsl., Statik. 156 Aufg. u. Lösungen. II. Dynam. 140 A. u. Lös. (Bd. 558/559.)

Messen siehe Maße und Messen.

Miete, Die, nach d. BGB. Ein Handbüchlein f. Juristen, Mieter u. Vermieter. V. Justizrat Dr. M. Strauß. (194.)

Mikroskop, Das. V. Prof. Dr. W. Scheffer. 2. Aufl. M. 99 Abb. (Bd. 35.)

Milch, Die, und ihre Produkte. Von Dr. A. Reitz. Mit 16 Abb. (Bd. 362.)

Mittelstandsbewegung, Die moderne. Von Dr. L. Müffelmann. (Bd. 417.)

— siehe Konsumgenoss., Wirtschaftl. Org.

Nahrungsmittel s. Abt. V.

Naturwissensch. u. Technik. Am sausend. Webstuhl d. Zeit. Übers. üb. d. Wirkgn. d. Entw. d. N. u. T. a. d. ges. Kulturleb. V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. Launhardt. 3. Aufl. Mit 3 Abb. (Bd. 23.)

Nautik. V. Dir. Dr. J. Möller. 2. Aufl. Mit vielen Abb. (Bd. 255.)

Optischen Instrumente, Die. Lupe, Mikroskop, Fernrohr, photogr. Objektiv u. ihnen verw. Instr. Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 3. Aufl. M. 89 Abb. (Bd. 88.)

Organisationen, Die wirtschaftlichen. Von Prof. Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)

Ostmark, Die. Eine Einführ. i. d. Probleme ihrer Wirtschaftsgesch. Hrsg. von Prof. Dr. W. Mitscherlich. (Bd. 351.)

Patente u. Patentrecht s. Gewerbl. Rechtsschutz.

Perpetuum mobile, Das. V. Dr. Fr. Ichak. Mit 38 Abb. (Bd. 462.)

Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. 2. Aufl. Mit 23 Abb. i. Text u. auf 1 Tafel. (Bd. 227.)

Photographie, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen u. i. Anwendung. V. Dr. O. Prelinger. 2. Aufl. Mit Abb. (414.)

— Die künstlerische Ph. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Dr. W. Warstat. 2. verb. Aufl. Mit Bilderanh. (Bd. 410.)

— Angewandte Liebhaber-Photographie, ihre Technik und ihr Arbeitsfeld. Von Dr. W. Warstat. Mit Abb. (Bd. 535.)

Physik in Küche und Haus. Von Prof. Dr. H. Speitkamp. M. 51 Abb. (Bd. 478.)

— siehe auch Physik in Abt. V.

Postwesen, Das. Von Oberpostrat O. Sieblist. 2. Aufl. (Bd. 182.)

Rechenmaschinen, Die, und das Maschinenrechnen. Von Reg.-Rat Dipl.-Ing. K. Lenz. Mit 43 Abb. (Bd. 490.)

Recht siehe Erbrecht, Gewerbl. Rechtsschutz, Kaufm. Angest., Kriminalistik, Urheberrecht, Verbrechen, Verfassungsrecht, Zivilprozeßrecht.

— Rechtsfragen des täglichen Lebens in Familie und Haushalt. Von Justizrat Dr. M. Strauß. (Bd. 219.)

Rechtsprobleme, Moderne. V. Geh. Justizr. Prof. Dr. J. Kohler. 2. Aufl. (Bd. 128.)

Salzlagerstätten, Die deutschen. Ihr Vorkommen, ihre Entstehung und die Verwertung ihrer Produkte in Industrie und Landwirtschaft. Von Dr. C. Riemann. Mit 27 Abb. (Bd. 407.)

— siehe auch Geologie Abt. V.

Schiffbau siehe Kriegsschiffe.

Schmucksteine, Die, u. d. Schmucksteinindustrie. V. Dr. A. Eppler. M. 64 Abb. (Bd. 376.)

Soziale Bewegungen u. Theorien b. z. mod. Arbeiterbew. V. G. Maier. 6. A. (Bd. 2.)
— s. a. Arbeiterschutz u. Arbeiterversicher.
Sozialismus. Gesch. der sozialist. Ideen i. 19. Jrh. V. Privatdoz. Dr. Fr. Muckle. 3. A. I: D. ration. Soz. II: Proudhon u. d. entwicklungsgeschichtl. Soz. Bd. 269. 270.)
— s. auch Marx; Rom. Soz. Kämpfe i. alt. R. Abt. IV.
Spinnerei. Die. Von Dir. Prof. M. Lehmann. Mit 35 Abb. (Bd. 338.)
Sprengstoffe. Die, ihre Chemie u. Technologie. V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Biedermann. 2. Aufl. M. 12 Fig. (286.)
Staat siehe Abt. IV.
Statik. Mit Einschluß der Festigkeitslehre. Von Reg.-Baum. Baugewerkschuldirekt. A. Schau. M. 149 Fig. i. T. (Bd. 497.)
— siehe auch Mechanik, Aufg. a. d. M. I.
Statistik. V. Prof. Dr. S. Schott. (442.)
Strafe und Verbrechen. Geschichte u. Organis. d. Gefängniswes. V. Strafanstaltsdir. Dr. med. P. Pollitz. (Bd. 323.)
Straßenbahnen. Die Klein- u. Straßenb. Von Oberingenieur a. D. Oberlehrer A. Liebmann. M. 85 Abb. (Bd. 322.)
Tabak. Der. Anbau, Handel u. Verarbeit. V. Jac. Wolf. 2., verb. u. ergänzte Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 416.)
Technik. Die chemische. Von Dr. A. Müller. Mit 24 Abb. (Bd. 191.)
— **Einführung in d. T.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. H. Lorenz. (Bd. 729.)
Techn. Zeichnen s. Zeichnen.
Telegraph. D. Telegraph.- u. Fernsprechw. V. Oberpostr. O. Sieblist. 2. A. (183.)
— **Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung.** V. Oberpost-Insp. H. Brick. 2. A. Mit 65 Abb. (Bd. 235.)
— Die Funkentelegr. V. Telegr.-Insp. H. Thurn. 5. Aufl. M. 51 Abb. (Bd. 167.)
— siehe auch Drähte und Kabel.
Testamentserrichtung und Erbrecht. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd. 429.)
Thermodynamik. Praktische. Aufgaben u. Beispiele zur technischen Wärmelehre. Von Geh. Bergrat Prof. Dr. R. Vater. Mit 40 Abb. i. Text u. 3 Taf. (Bd. 596.)
— siehe auch Wärmelehre.
Tierzüchtung. Von Tierzuchtdirektor Dr. G. Wilsdorf. 2. Aufl. M. 23 Abb. auf 12 Taf. u. 2. Fig. i. T. (Bd. 369.)
— siehe auch Kleintierzucht.
Uhr. Die. Grundlagen u. Technik d. Zeitmessg. V. Prof. Dr.-Ing. H. Bock. 2., umgearb. Aufl. Mit 55 Abb. i. T. (216.)
Urheberrecht. D. Recht a. Schrift- u. Kunstw. V. Rechtsanw. Dr. R. Mothes. (435.)
— siehe auch gewerblich. Rechtsschutz.
Verbrechen. Strafe und V. Geschichte u. Organisation d. Gefängniswesens. V. Strafanst.-Dir. Dr. med. P. Pollitz. (Bd. 323.)
— **Moderne Kriminalistik.** V. Amtsrichter Dr. A. Hellwig. M. 18 Abb. (Bd. 476.)
Verbrecher. Die Psychologie des V. (Kriminalpsych.) V. Strafanstaltsdir. Dr. med. P. Pollitz. 2. A. M. 5 Diagr. (Bd. 248.)
— s. a. Handschriftenbeurt. Abt. I.
Verfassg. Grundz. d. V. d. Deutsch. Reiches. V. Geheimrat Prof. Dr. E. Loening. 5. Aufl. (Bd. 34.)
Verfassung und Verwaltung der deutschen Städte. Von Dr. M. Schmid. (466.)
— Deutsch. Verfassgsr. i. geschichtl. Entwickl. V. Pr. Dr. E. Hubrich. 2. A. Bd. 80.)
Verkehrsentwicklung i. Deutschl. 1800 bis 1900 (fortgef. b. z. Gegenw.). V. Prof. Dr. W. Lotz. 4., verb. Aufl. (Bd. 15.)
Versicherungswesen. Grundzüge des V. (Privatversicher.). Von Prof. Dr. A. Manes. 3., veränd. Aufl. (Bd. 105.)
Waffentechnik siehe Handfeuerwaffen.
Wald. Der deutsche. V. Prof. Dr. Hausrath. 2. A. Bilderanh. u. 2 Kart. (153.)
Wärmekraftmaschinen. Die neueren. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2 Bde. I: Einführung in die Theorie u. d. Bau d. Gasmasch. 5. Aufl. M. 41 Abb. (Bd. 21.) II: Gaserzeuger, Großgasmasch., Dampf- u. Gasturb. 4. Aufl. M. 43 Abb. (Bd. 86.)
— siehe auch Kraftanlagen.
Wärmelehre. Einführ. i. d. techn. (Thermodynamik). Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. M. 40 Abb. i. Text. (Bd. 516.)
— s. auch Thermodynamik.
Wasser. Das. Von Geh. Reg.-Rat Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)
— s. a. Luft, Wass., Licht, Wärme Abt. V.
Wasserkraftmaschinen. Die, u. d. Ausnützg. d. Wasserkräfte. Von Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2. A. M. 57 Abb. (Bd. 228.)
Weidwerk. D. dtsche. V. Forstmeist. G. Frhr. v. Nordenflycht. M. Titelb. (436.)
Weinbau und Weinbereitung. Von Dr. F. Schmitthenner. 34 Abb. (Bd. 332.)
Welthandel siehe Handel.
Wirtschaftlichen Organisationen. Die. Von Prof. Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)
— s. Konsumgenoss., Mittelstandsbeweg.
Wirtschaftsgeographie. Von Prof. Dr. F. Heiderich. (Bd. 633.)
Wirtschaftsgesch. s. Antike W., Ostmark.
Wirtschaftsleben. Deutsch. Auf geograph. Grundl. gesch. v. Prof. Dr. Chr. Gruber. 4. A. v. Dr. H. Reinlein. (42.)
— **Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens i. letzten Jahrh.** V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. L. Pohle. 3. A. (57.)
— **Deutschl. Stellung i. d. Weltwirtsch.** V. Prof. Dr. P. Arndt. 3. A. (Bd. 179.)
Wohnungswesen. Das. Von Dipl.-Ing. Lesser. (Bd. 707.)
Zeichnen. Techn. Von Prof. Dr. Horstmann. (Bd. 548.)
Zeitungswesen. V. Dr. H. Diez. 2. Aufl. (Bd. 328.)
Zivilprozeßrecht. Das deutsche. Von Justizrat Dr. M. Strauß. (Bd. 315.)

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Druck von B. G. Teubner in Dresden

Teubners kleine Fachwörterbücher

bringen sachliche und worterläuternde Erklärungen aller wichtigeren Gegenstände und Fachausdrücke der einzelnen Gebiete der Natur- und Geisteswissenschaften. Sie wenden sich an weiteste Kreise und wollen vor allem auch dem Nichtfachmann eine verständnisvolle, befriedigende Lektüre wissenschaftlicher Werke und Zeitschriften ermöglichen und den Zugang zu diesen erleichtern. Dieser Zweck hat Auswahl und Fassung der einzelnen Erklärungen bestimmt: Berücksichtigung alles Wesentlichen, allgemeinverständliche Fassung der Erläuterungen, ausreichende sprachliche Erklärung der Fachausdrücke, wie sie namentlich die immer mehr zurücktretende humanistische Vorbildung erforderlich macht.

Mit größeren rein wissenschaftlichen Nachschlagewerken können die kleinen Fachwörterbücher namentlich hinsichtlich der Vollständigkeit natürlich nicht in Wettbewerb treten, sie verfolgen ja aber auch ganz andere Zwecke, durch die Preis und Umfang bedingt waren. Den allgemeinen Konversationslexika gegenüber bieten sie bei den sich ohnehin mehr und mehr spezialisierenden auch außerfachlichen Interessen des Einzelnen Vorteile insofern, als die Bearbeitung den besonderen Bedürfnissen des einzelnen Fachgebietes besser angepaßt und leichter auf dem neuesten Stand des Wissens gehalten werden kann, als insbesondere auch die Neu- und Nachbeschaffung der einzelnen abgeschlossene Gebiete behandelnden Bände bedeutend leichter ist, als die einer Gesamt-Enzyklopädie, deren erster Band gewöhnlich schon wieder veraltet ist, wenn der letzte erscheint.

Preis gebunden je ca. M. 2.50 bis M. 5.–

Hierzu Teuerungszuschläge des Verlags und der Buchhandlungen

* sind erschienen bzw. werden demnächst erscheinen; die anderen sind in Vorbereitung.

*Philosophisches Wörterbuch von Dr. P. Thormeyer.
*Psychologisches Wörterbuch von Dr. Fritz Giese.
Literaturgeschichtliches Worterbuch von Dr H. Röhl.
Kunstgeschichtliches Wörterbuch von Dr. E. Cohn-Wiener.
*Musikalisches Wörterbuch von Dr. A. Einstein.
Wörterbuch des klassischen Altertums von Dr. B. A. Müller.
*Physikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. G. Berndt.
Chemisches Wörterbuch von Stadtchemiker Dr. Mezger.
*Geologisch-mineralogisches Wörterbuch von Dr. F. C. W. Schmidt.
Geographisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Kende.
Astronomisches Wörterbuch von Prof. Dr. A. Marcuse.
*Zoologisches Wörterbuch von Dr. Th. Knottnerus-Meyer.
*Botanisches Wörterbuch von Dr. O. Gerke.
*Warenkundliches Wörterbuch von Prof. Dr. M. Pietsch.
*Handelswörterbuch von Dr. V. Sittel und Dr. M. Strauß.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

G. Ml. 19.

Teubners Künstlersteinzeichnunge[n]

Wohlfeile farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche H[aus]

Die Sammlung enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (M. 7.50), 75×55 (M. 6.—), 103×41 cm u. 60×50 cm (M. 5.—), 55×42 cm (M. 4.50), 41×30 cm (M. 3...) Rahmen aus eigener Werkstätte in den Bildern angepaßten Ausführungen äußerst preisw[ert]

Schattenbilder

von

K. W. Diefenbach

„Per aspera ad astra"

Album, die 34 Teilb. des vollst. Wandfrieses fortl. wiederg. (20½×25 cm) M. 15.—
Teilbilder als Wandfriese (42×80 cm) je M. 5.—, (35×18 cm) . je M. 1.25
letztere auch u. Glas m. Leinw.-Einf. erhältl.

„Göttliche Jugend"

2 Mappen, I. 2. Aufl., mit je 20 Blatt (25½×34 cm) . . . . je M. 6.—
Einzelbilder . . . . je M. —.75
auch unter Glas u. Leinwandeinf. erhältlich

Gerda Luise Schmidt

(20×15 cm) je M. —.50,
in Holzrähmchen unter Glas . je M. 5.50
in Kettenrähmchen . . . . je M. 4.25

Blumenorakel. Reifenspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingsstrauß. Die Freunde. Der Brief an „Ihn". Annäherungsversuch. D[...]inett. Beim Wein. Ein Mä[...]er Geburtstag.

Postkarten[...]e unter Teubners [...]ostkarten.

Teubners Künstl[er...k]arten

Jede Karte 15 Pf., Reihe von 12 Karten in Um[...] Karte unter Glas mit schwarzer Einfassung und Schnur M. 1.—, oval [...]* bezeichneten Reihen auch in feinen ovalen oder viereckigen Holzrähm[...] M. 2.50), in Teupa-Rahmen (je M. 1.75, bzw. M. 2.—) [...]je M. 2.—).

Teubners Künstlersteinzeichnungen i[...] Schattenbilder in 6 Reihen. Aus dem Kinderleben, [...] von Hela Peters. 1. Der gute Bruder. 2. Der böse B[...] 4. Schmeichelkätzchen. 5. Püppchen, aufgepaßt! 6. Große [...] Schattenrisse a. le[...] von Gerda Luise Schmidt: 1. Rei[...] Blumenorakel, Die kleine Schäferin, Belauschter D[...] Reihe: Die Freunde, Der Besuch, Im Grünen, Re[...]ebesbrief. 3. Reihe: Der Brief an „Ihn", Annäher[...], Ein Märchen, Der Geburtstag. Jede Reihe [...] Stätten aus Nordfrankreich. [...]n von K. Lohe.

Rudo[...] der Heiligen Schrift

Der bar[...]inderfreund (M. 5.-), Das Abendmahl (M. [...]oten (M. 6.-), Die Bergpredigt (M. 5.-) (7[...]appe zum ermäßigten Preise von M. 30.-

[...]ge Bilder

in Mappe M. 4.-, als Einzelblatt je M. 1.—
[...] als „Glückwunsch- u. Einladungskarten" erhältlich.)

Karl Bauers Federzeichnungen

Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (28×30 cm) M. —.75, Liebhaberausgabe M. 1.25, 2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je . . M. 4.—

Charakterköpfe z. deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (28×36 cm) M. 8.—, 12 Bl. M. 4.—, Einzelblätter M. —.75. Liebhaberausgabe auf Karton geklebt M. 1.25

Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (28×36 cm) M. 4.50, Einzelblätter M. —.75. Liebhaberausgabe auf Karton geklebt . . . . M. 1.25

Vollständiger Katalog über künstlerischen Wandschmuck mit farbiger Wiedergabe von über 200 Blättern gegen Einsendung von M. 1.20 einschließlich Porto (Ausland M. 1.40.) Ausführl. Verzeichnis der Postkartenausg. umsonst. Beides v. Verlag in Leipzig, Poststr. 3.

Verlag von B. G. [...] Berlin



